مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مايو ٢٠٠٩ - العدد ٢٨٥

الإبداع العربى رؤى متجددة



السيرة الشعبية: التاريخ والأسطورة

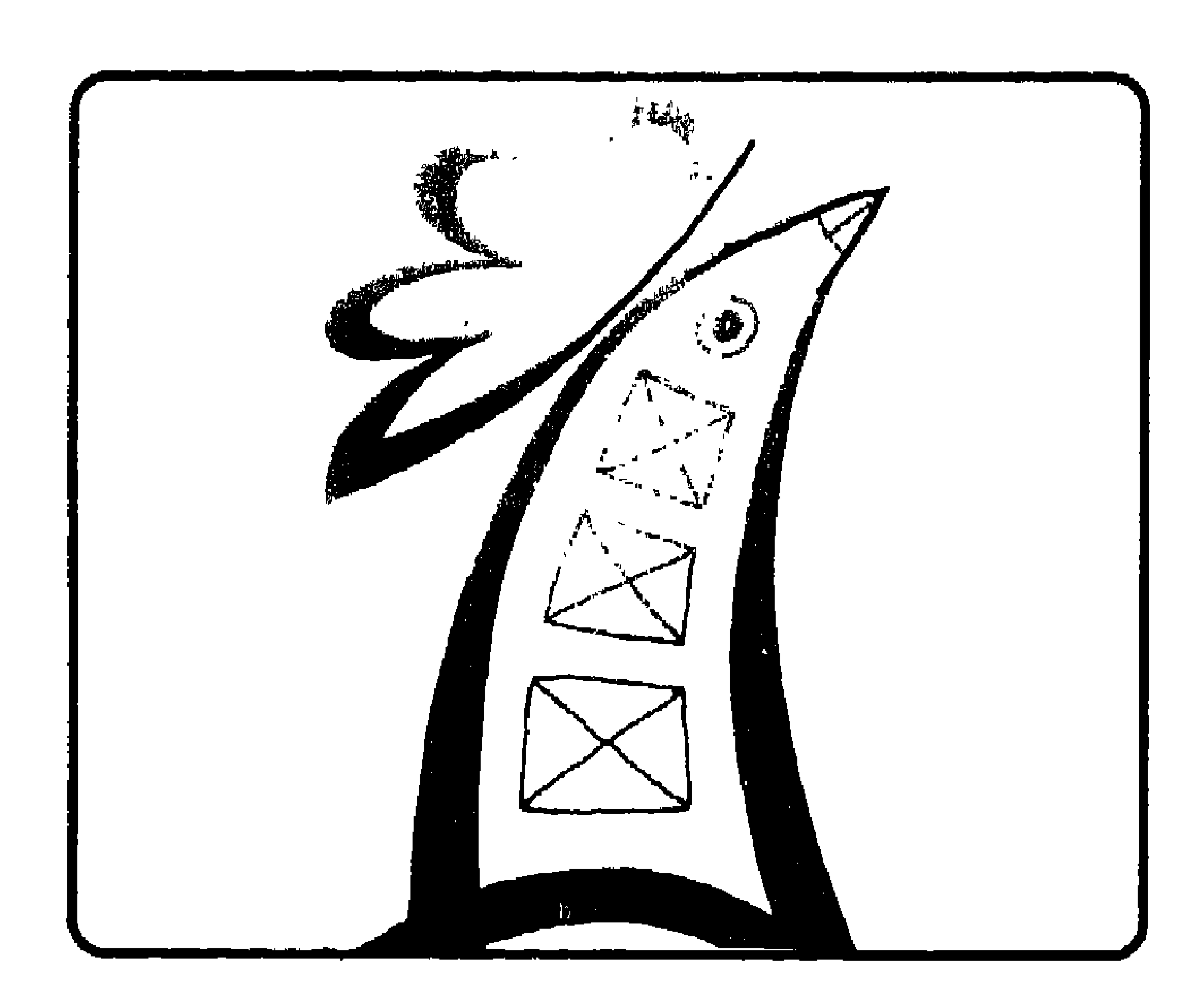
محمد مصطفى بدوي: شاعر النظر إلى الداخل

السعادة فى خلطة فوزية

محمد كراع: صفحة من تراث حدتو الأدبى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ /السنة الخامسة والعشرون
العدد ٢٨٥ مايو ٢٠٠٩



أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفنى: أحمد السجينى
إخراج فنى: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

الرسوم الداخلية للفنان: إسلام خليفة

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات



مفتتح

الشاعر والشيخ والأعداء

د . صلاح السروى

سيأتى زمن يتحدث فيه المؤرخون عن أن بلادنا قد عاشت فى منعطف الألفية وضعا من أغرب مايمكن ..

تحديدا.. عندما كان الأعداء يحتلون أرضنا ويقصفون اخواننا بقنابل الدايم والفوسفور الأبيض، ويطلقون الصواريخ العابرة للقارات محملة بأقمار التجسس ويصنعون الطائرات بدون طيار وينتهكون سيادتنا ليل نهار ويهددون بضرب السد العالى واغراق قرانا ومدننا، وربما الغاء وجودنا الفيزيقى نفسه .. فى هذا الوقت بالذات سيطرت جماعات من المشايخ المتأسلمين على البلاد والعباد، وأخذوا على عاتقهم مهمة ملاحقة المبدعين من المثقفين والشعراء والكتاب والفنانين وأصحاب الآراء الحرة، واعتبروا أن كل قصيدة انما هى مشروع كفر، وأن كل فكرة انما هى مشروع هرطقة، وإن كل دعوة انسانية للتسامح والفهم الايجابى الجدلى للاختلاف انما هى مؤامرة على الدين الحنيف . فضاقت بنا الدنيا بما رحبت، وأظلم الوجود على الموجود، وأخذ كل مبدع يفكر ألف مرة قبل أن يمسك بقلم ليخط خطا فى ورقة، خوفا من أن يشى به واش، أو أن يحتسبه محتسب، أو أن يقرأه عن سوء طوية قارىء، فيجرجره الى المحاكم محام متملق باحث عن الشهرة . فكانت النتيجة الطبيعية لكل ذلك أن تراجع الابداع

بأكثر مما هو متراجع وتدنى التفكير بأكثر مما هو متدن وانحط الوعى بأكثر مما هو منحط . مما أدى الى تخلف المجتمع بأكثر مما هو متخلف وبهتان حضوره الثقافى والمعرفى والعلمى بأكثر مما هو باهت، فضاعت قوته الروحية الأسرة التى بها حقق سؤدده فى الخارج، وحقق تماسكه وقوة وعيه بذاته ووجوده فى الداخل . فسيطرت روح الملق والنفاق الاجتماعى والدينى بأكثر مما هى مسيطرة، الجميع يسعى لكى يأخذ اعترافا واقرارا بتدينه وصحة ايمانه من الباقين، وذلك ليس بالعمل الصالح ومكارم الأخلاق، مثل اتقان العمل والامتناع عن الرشوة والغش والسرقة، بل بالاتشاح بأزياء غريبة، ومظاهر شكلية، والأهم هو بالتربص بالآخرين والتسقط لأخطائهم وافعالهم، وممارسة أشد أنواع العدوانية تجاه أى محاولة منهم لاظهار الاختلاف أوالمغايرة، حتى ولو بشكل تلقائى أو بدون قصد . والتوجس من كل ماهو غير معتاد أو يحتمل أى امكانية لتأويل مختلف أويه قدر من عدم الاعتيادية . فكان دعاؤهم الذى يلهجون به صباح مساء، ويستعيدون به أمجادهم الغابرة فى عصورهم السحيقة التى جرفهم الحنين اليها : "يا خفى الألطاف نجنا مما نخاف"، واخذ الناس يقرأون المعوذتين كلما التقوا باختراع جديد، أو رأوا اكتشافا غريبا، حتى أضحى الانسان اجبن من فأر وأكثر ذعرا وضعفا من ابن عرس، ولهذا أخذو يلتمسون القوة من التلصص على بعضهم البعض والعمل كرقباء يحصون حركات وسكنات بعضهم البعض . كل يحاول قياس افعال الآخرين على مازورة الايمان المبين الحق الذى لالبس فيه ولا شك، والذى ليس أكثر ولا اقل من ايمانه هو بالذات أو فكرته هو الخاصة عن الدين والتدين .

وتعطلت ملكة التفكير واستقلال العقل تماما لديهم، فهم فى حاجة دائمة الى فتوى كلما خطرت بذهنهم خاطرة : هل يتلقونها ويفكرون فيها أم يطردونها بقراءة آية الكرسى، فهى من زيغ الشيطان . وهم فى حاجة الى فتوى كلما جال بوعيهم معنى أو سؤال : هل يتابعونه ويناقشونه ويطورونه أم يطردونه فهو من وساوس أهل الجان . لقد أضحوا كائنات مترهلة كسولة تعيش فى سذاجة وبلهنية عقلية لاتدرى من أمر نفسها شيئا ولا تقوى على حسم اى موقف ولا تستطيع التصدى لأى قضية، فلقد وقر فى أذهانهم انهم أحقر من بعوضة، وبالتالى، اضعف واضل واتفه من ان يعرفوا شيئا، أو ان يفرقوا شيئا عن شىء، أو أن يقرروا لأنفسهم شيئا . كائنات أدمنت الفتوى، ولم تعد تقوى على العيش بدونها . فهى لا تستغنى عنها فى حل أو مقام فى

ليل أو نهار . يستوى فى ذلك المتعلم والجاهل، بل حاجة المتعلم لها أكثر من غيره، فهو لديه استعداد طبيعى للضلال والكفر، من خلال ماتعلمه من العلوم التى لاتنفع، والتى أفتى بعضهم بحرمة تعلمها، لأنها مما تعوذ منه النبى ص فى حديثه " اللهم انى أعوذ بك من علم لاينفع "، أما العلوم النافعة فهى وحدها علوم الشرع الحنيف، لذلك على هذ المتعلم اعادة تأهيل نفسه والتقدم لتلقى هذه العلوم من جديد، قبل ان يموت ميتة جاهلية . وهذه العلوم لايصح تلقيها على اى شيخ والسلام، بل لابد أن يكون من أعلى المشايخ صوتا، وأكثرهم عدوانية وزجرا، وأسرعهم رفعا لقضايا الحسبة على المخالفين، وأكثرهم احتقارا للعقل، وتحبيذا لقراءة الكف والفنجان وكتابة الأعمال السفلية والعلوية فهذا معيار صلاحه وثبات ايمانه وتقواه .

وهذا النوع من المشايخ قد يتسامح مع تعذيب بعض ابناء الشعب ، أو انتهاك عرضهم وافقارهم واذلالهم، وتزييف انتخاباتهم وبيع مقدراتهم والتطبيع الانبطاحى مع أعداء وطنهم، الا انه لا يتسامح اطلاقا مع قصيدة أو فيلم أوكتاب . لايتسامح اطلاقا مع اقتراف التفكير الحر أو ممارسة الشعر والفن، فهى عنده من الموبقات المفضيات الى الهلاك، ولذلك فهو يتحسس مسدسه كلما سمع كلمة فكر أو أدب أو فن، وهويعتبر أنها من أعمال الشيطان الذى يجند بها بنى البشر لينشروا الوعى والانتباه والنجابة العقلية، وكلها من المهددات لسطوته ووالمزعزعات لهيمنته والمقلقلات لسيطرته على عقولنا نحن الذين ينبغى أن نبقى سذجا خائفين من نور الابداع والمغامرة العقلية التى يمكنها وحدها أن تكشف لنا مالم نكن ندرك من قبل .

لا تزال وصفة التخلف قائمة . ولاتزال عوامل النكوص الحضارى متوافرة، ولاتزال شروط الهزيمة والقابلية للاستعمار مطروحة على قارعة الطريق .. بالطبع .. فلايزال الخوف من قصيدة يستنفر كل غرائز العنف البربرية وكل رغبات القمع والاسكات الهمجية، وكل اللذات الشبقة فى التنكيل والتكفير، ولا يكتفى بمصادرة القصيدة (على عظم شأن ذلك وخطورته فى حد ذاته)، بل مصادرة عدد المجلة التى أصدرت القصيدة، ثم مصادرة ترخيص المجلة من الأساس، ثم مصادرة الشاعر نفسه، ووصمه بكل النعوت المحلة للدم، فى عملية اغتيال معنوى غير مسبوقة .

وهنا يحق لنا أن نسأل : هل لهذا المنهج الذى يراد فرضه علينا، من أجل تصفية قوانا العقلية، وتدمير طاقاتنا الفكرية والابداعية، و هذه المرة عن طريق القانون المدنى الليبرالى، ومن خلال مؤسسات الدولة المدنية التى ينص



دستورها على حرية الاعتقاد والتفكير والتعبير (للمفارقة) هل لهذا المنهج علاقة بمخطط الأعداء الذين يتربصون بنا الدوائر، و يريدون القاءنا فى النيل واغراقنا بمائه بعد تدمير السد العالى، ويستعدون لملاقاتنا فى يوم قادم يرونه ولانراه وتتقدمون بالعلم والفكر والابداع الذى نحرمه نحن ونلاحقه؟ أم هما شيء واحد من الأصل ؟

بيــــــان

ضد عسكرة الشعر

فتحى عبدالله

تمر الثقافة المصرية الآن بمرحلة تحول جادة وعنيفة، إذ تسعى كل جماعات الصراع الاجتماعى بما بينها من تناقضات أو توافقات إلى خلق سياقات قد تكون متنافرة أو متداخلة إلا أنها فى النهاية

ذلك دون النظر إلى ما يحدث فى المجتمع من تغيرات، ودون النظر إلى العلاقات التى تحكم العالم ، مما يهدد ميراثنا الروحى أو رأسماله الرمزى، سواء المنجز الذى تم تحقيقه أو الراهن الذى يتعرض يوميا لاختبارات قاسية قد تخرجه من مجال الفعل والتأثير ، خاصة أن القوى المهيمنة على الصراع تأخذ طابقاً عسكريا خالصاً فى بعض الأحوال، أو تتحالف مع اليمين الدينى الذى يحقق لها وجوداً غير مشروط ولا تتحمل مسئوليته تجاه المجتمع، وبالأخص فيما هو ثقافى لأنه رمزى ولا يحس احتياجات الجماعة بشكل مباشر مما فرغ المؤسسات الثقافية من دورها ودفعها إلى أداء أدوار رقابية وعقابية فى المقام الأول أو إلى إصلاحيات لتهذيب المتمردين واحتوائهم ولا أستثنى من ذلك أى مؤسسة سواء كانت حكومية أو أهلية لأن الاختلاط بين الاثنتين مازال قائما ومازالت الإدارة السياسية تسيطر على كل ذلك.

ولأن الشعر من أهم أنماط الأداء فى ثقاف العرب وإحدى علاماتها المائزة بين الثقافات كان نصيبه من التدمير والتشويه المتعمد

 البيان الذى ألقاه فتحى عبدالله فى افتتاح ملتقى قصيدة النثر مارس ٢٠٠٩ .

كثيراًمهما كان شكله، فقد تم حذفه وتهميشه من كل الوسائط الحديثة لصالح أنماط اخرى تتناسب مع المصالح المرسلة لجماعات الصراع سواء فى الداخل والخارج دون الانتباه إلى احتياجات الجماعة ورغباتها الإنسانية فى كل الأفعال وردودها.

وزاد من قسوة هذه العزلة - عزلة الشعر - تواطؤ المثقفين أنفسهم بل والشعراء لتحقيق بعض المصالح التى تتعلق بالوجود أو المشاركة مهما كانت الخسارة أو الرهان المطلوب.

وقد وصلت مأساة الشعر إلى ذروتها فى الصراع بين أنماطه وأنواعه خاصة بين التفعيلة وقصيدة النثر، وهو ليس صراعاً تقنيا خالصا كما يروجون له، وإنما هو صراع سياسى بالأساس بين هيئات اجتماعية متناقضة، الأولى عسكرية لطابع وتاريخية بامتياز وتحتمى بما هو دينى تدافع عن الهويات المغلقة والثانية تسعى أن تكون مدنية وتضع التاريخ فى إطار جديد، مما يخلق له فاعلية جديدة وليس لها موقف من الدين فهو حالة شخصية ونسبية بين البشر وتدرك أن الهويات كلها ليست نقية وإنما هناك تأثير وتأثر بين الحضارات.

هذا هو الصراع فى إطاره العام أما تفاصيله فهى أكثر عنفا وأشد شراسة إذ أمم شعراء التفعيلة ممتلكات الدولة ومؤسساتها لصالحهم فى الصراع بفعل تاريخيتهم وأدوارهم السابقة.

أما قصيدة النثر فإن طبيعتها تعلو على الوظيفية المباشرة وإن كانت تتقاطع مع كل ما هو حى وفاعل فى المجتمع. كما أن رؤيتها وتكوينها يتناقض مع ما يمارس فى المجتمع من عمليات نهج وتوحيد لجميع الفئات والطبقات المتناقضة لخلق مجتمع واحد منسجم بالقوة والاضطهاد، فهى مع الجماعات الصغيرة ومع تنوع المجتمع ومع الاثنيات إن كانت حقيقية ومع جميع أشكال التعبير وبكل الوسائل.

كما أن نزوعها الفطرى والموروث إلى ماهو إنسانى يحررها من العرقيات والقطريات المتعصبة وفى ذلك عودة إلى روح الشعر الحقيقية منذ البداية.

ولهذا كله ظلت العلاقة متوترة بين قصيدة النثر والإدارة السياسية التى لا ترى فى الثقافة إلا نوعاً من الخدمة.

ومع ثورة الاتصال والمعلومات والتقارب الشديد بين ثقافات العالم أصبحت كل أشكال التعبير النقية والموروثة غير صالحة وإن جاءت فإنها تأتى فى شكل فلكلورى يثير السخرية والتهكم لاضحاك الأخير أو لتهذيب الذات وإن وجدت بعض القوى الاجتماعية التى تستهلكها كنوع من التميز إلا أن الحاجة قد

أصبحت ضرورية على المستوى الاجتماعى والثقافى لنمط آخر فى التعبير وخاصة فى الشعر مما خلق مبرراً قوياً لفاعلية قصيدة النثر فى السنوات الأخيرة.

كل هذه الشروط التاريخية والاجتماعية الراهنة قد دفعت شعراء هذا النمط لإقامة الملتقى الأول لقصيدة النثر رغم الإرادات المتعددة والتى تصل إلى حد التناقض والاختلاف إلا أنها جميعاً تدرك شروط هذه اللحظة القارفة وما تحمله من نهايات حادة ودموية لجميع ما تطرحه النهضة سواء على المستوى السياسى المباشر أو على المستوى المعرفى بتجلياته الكثيرة، إذ أصبح الرهان اليوم بكل احتمالاته لا ينفصل عن الجماعة المعيشة بكل ما تدركه أو تتخيله، خاصة أن ما هو عسكرى سواء فى التصور أو الفعل قد أصبح خارج السياق ولم يبق إلا الفعل المدنى بجميع أشكاله واحتياجاته المتنوعة التى تدفع المجتمع إلى مرحلة جديدة، قد تأخرت كثيراً بفعل البيروقراطية المفرطة وسيطرة تيار سياسى واحد، لا يراعى إلا مصلحة القائمين عليه.

وهذه التظاهرة الشعرية وما يصاحبها من فنون أخرى نوع ما من الاحتياج المدنى السلمى على عسكرة الشعر والثقافة معاً، إذ أن القائمين على مؤتمر الدولة، لم يحتكموا إلى مفهوم القيمة فى الاختيار، وإنما اعتمدوا على الولاء والمساندة وعلى الجماعات اليمينية التى تهدر كل تحذير، حتى يحصلوا على المكاسب كاملة دون منافسة أو توزيع عادل، والحقيقة أننا لم نهتم بكل ذلك، ولأن ما نرجوه أكبر وهو تجديد المجتمع، من خلال عقد اجتماع جديد بين القوى الاجتماعية الفاعلة، وهذا لا يتم إلا فى وجود معرفة جديدة تعطى لكل الفئات والشرائح حقها فى الوجود الإنسانى المتحيز، وكذلك حقها فى التعبير، مهما كان الشكل أو النمط المختار ■

كلمة

ضرورة الشعر

عيد عبد الحليم

خاصة فى ظل تنامى فنون السرد المختلفة التى بكثرة إنتاجها وتغاير الرؤى قد خلخلت البناء التراتبى للفعل الإبداعى فحولت الشعر - لأسباب داخلة فى بنيته وأخرى خارجة عليه - من المتن إلى الهامش.

ولعل جزءا من أزمة شعرنا الراهن انه جزء من الثقافة العامة وجزء من حياتنا المتعثرة فى مختلف جوانبها ، ولا سبيل للنهوض بها فى مجالاتها المختلفة إلا عبر عقود طويلة لعل أكثر هذه المجالات بطئا هى عملية الإصلاح الثقافى، وأقوى صور هذا التعثر نجدها فى الجانب النقدى فرغم كثرة المقولات حول «زمن الرواية» و«غواية السرد» وغيرها من المسميات التى تعلى من قيمة نوع أدبى على نوع آخر، فإنه منحى لا يتوقف مع أسباب النهضة الثقافية فزحزحة فن مقابل إقامة آخر مكانه ، تتنافى - تماما - مع ما قامت عليه النهضة الإبداعية العربية فى العصر الحديث والتى أكدت أمرين لا ثالث لهما: الأول التحديث فى الإطار الشكلى والمضمونى للشعر، والثانى تأصيل الأنواع الأدبية الجديدة كالقصة والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية.

وقد وجد التجديد الشعرى امامه صعوبات كثيرة ادخلته فى مناطق

لماذا الشعر الآن؟

أدب ونقد

شائكة نظراً لتأصيل التجربة الشعرية فى الوطن العربى لأكثر من ألفى عام، من ناحية، ومن ناحية أخرى لثبات الشكل الشعرى القائم على أبحر حرمت الذائقة الإبداعية الغربية الاقتراب من اللعب فى بنائها لقرون طويلة، اللهم إلا محاولات بسيطة كالموشحات والتى أتت فى إطار الشكل التقليدى وإن جاءت القصيدة الواحدة بها فرج بين أكثر من بحر شعرى.

فكان لابد على من أراد أن يدخل طريق التجديد أن يكون ذا موهبة فذة يمتلك روحاً مغامرة متمردة حاملاً على ظهره إرثاً كبيراً من الثقافة التراثية، وعنده - كذلك - القدرة على تدريب الرؤية وإدخالها فى لحمة الواقع كى تختبر المعيش واليومى، وتستفيد من المنجز الإنسانى الروحى والجسدى، حتى يمتزج الخارج بالداخل والعكس فى حركة تبادلية، مع الاستفادة من فنون الحكى المختلفة من سرد ودراما وسنوغرافيا وغيرها.

• • •

ومغامرة القصيدة العربية على ما اعتقد لم تبدأ من الخمسينيات من القرن الماضى - فقط - كما رأى ذلك الكثيرون وإنما بدأت منذ البارودى ومدرسة الإحياء ومن بعدها مدرستا «أبوللو» و«الديوان» وإن جاءت هذه المدارس فى إطار الشكل التقليدى لكن كان هناك - دائماً - التحديث فى المضمون الشعرى، وربما جاء هذا الأمر - كنتيجة طبيعية - للإيجابيات الكثيرة التى تحققت مع بدايات النهضة العربية على المستويين السياسى والاجتماعى، وعلى حد تعبير د. جابر عصفور «فقد عادت علاقات الشعر بالحياة عفية من جديد، واستعاد الشعر مكانته التى كان قد أضاعها، كما استعاد الشعراء أدوارهم المرتبطة بإصلاح الحياة ودفعها إلى دروب التقدم، فاشتبكوا مع مشكلات النهضة، منحازين لقيمها الصاعدة، حق العقل فى الاجتهاد، الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على الملامح الأصيلة للهوية، تأصيل معنى الشورى فى علاقة الحاكم بالمحكومين، الدفاع عن المجتمع المدنى الصاعد فى تنوعه البشرى، استقبال مظاهر التحديث بوصفها علامات للتطور، وصل ما انقطع من رغبة معرفة ما يحدث فى الدنيا التى لم تعد مقصورة على جنس واحد، استرجاع قيم التسامح فى تواصل القيم الروحية السامية، رد الاعتبار إلى المرأة، تأكيد الحضور الذاتى للشاعر فى مواجهة محدودية، وتأكيد هذا الحضور فى مواجهة أسلافه».

ويرى د. عصفور - أيضا - أن هذه الدلالات الإيجابية داخل المضمون الشعرى لدى شعراء الإحياء جاءت بشكل جزئى نظراً لانطوائها على

دلالة الاسترجاع التى تجىء قرينة بسطوة الموروث الشعرى.

•••

وإذا كانت هذه الرؤية لشعر بدايات القرن العشرين فنحن الآن فى مرحلة مفصلية يتقدمها سؤال مهم جداً هو ،أين إذن - تكمن مشكلة الشعر وكيف يمكن تحديدها؟،

ولعل أهمية هذا السؤال تكمن فى أنه سؤال وضعه البحث فى المسألة الشعرية فى متن الوعى المعرفى فى ظل الخلاف الحاد بين الأصالة والمعاصرة وتأرجح النص الشعرى بين أطراف متناقضة كالذات والآخر- الماضى والحاضر، وهى جوانب تشكل - فى النهاية - جوهر الهوية.

وكثيرون انشغلوا فى البحث عن المنطلقات الإبداعية للنص دون الولوج والنظر إلى أرضه جيداً فجرحوا الشعر نتيجة ممارسات نقدية لا تعنيه بقدر ما تعنى الأفكار الفلسفية والعقلانية وهى أمور لا تعنى المقول الشعرى إلا بقدر يسير ،فأى علاقة تنشأ بين لذة النصر ومؤسساته علاقة واهية، على حد تعبير رولان بارت.

وهذا لا ينفى بالطبع أن يكون لدى الشاعر وعى منطقى بمجريات الأمور من حوله، يتشابك معها ويتحاور ويتجاور وينفصل فى شكل به قدر كبير من التفاعل من أجل إيجاد هوية لنص إبداعى يتسم بالمغايرة والتمايز.

ولعلى لا أبالغ لو قلت ان الشعر قد ظلم نفسه قبل أن يظلمه الآخرون، وهذا الظلم ليس نتيجة اليوم أو أمس أو هذا الجيل أو الأجيال التى سبقته، وإنما تعاقب هذا الظلم عبر مئات القرون فقد ظل الشعر فى مكانة مقدسة وكأنه صادر عن مرجع غيبى سرى أو علوى، حتى يتتسنى له ممارسة فعل السياسة القولية فأصبح سيد الكلمة وسيد المنطوق ومحراب اللغة وغيرها من المسميات ، التى أخذت به إلى وضعية النبوءة الرؤيوية فتغلب الجانب الحلمى التخيلى على الجانب الواقعى الذى تنصهر فيه التجارب الإنسانية.

وقد جاءت التجارب الشعرية الجديدة لإزاحة هذه الهالة القدسية من فوق جسد الشعر لتعريه - تماما - وتدخله فى أتون الحياة كى يتشكل من جديد ، فصار له فضاء زمنى يبحث عن المسكوت عنه، ويتضافر خلاله الواقعى والرمزى والأسطورى، والأكثر من ذلك جاء فضاء النص ليكسر العلاقة التطابقية مع كل ما هو مرجعى تراثى، ليقيم من شظاياها بؤرا درامية متشعبة الدلالة، وبمعنى أدق تحولت القصيدة إلى ما يشبه خشبة المسرح التى تتعدد عليها الأصوات، فخرج الخطاب الشعرى من أحاديته إلى رحابة الآخر، مما جعل الشعر العربى يعيش تجربة الحداثة باعتبارها قطعا وانتقالا يتمسرح خلالها النص بأكثر من معنى، وبأكثر من دلالة.

•••

وتبدو اللحظة الشعرية الراهنة بها قدر كبير من الالتباس تجعلنا نتساءل: هل مازال الشعر قادراً على إثارة الدهشة لدى الناقد والمتلقى فى ظل تداخل الأنواع الأدبية وتراسلها واللجوء - أحيانا - إلى مسمى «النص» بديلاً عن «القصيدة والقصة والرواية» وكثرة الاتجاهات التبريرية فى تحليل ذلك النص من أجل أغراض أكثر برجماتية التى توظف الممارسة الجمالية فى أطر أقل ما توصف به «التلفيق الثقافى» القائم على توظيف وعى متناقض ينحاز إلى المراهنة والشفافية أكثر من الانحياز إلى إنتاج الدلالة، مما ينتج عنه وجود ما يمكن أن يسمى «الحداثة الرخوة» التى تأخذ بالقشور ولا تتعمق فى بواطن الأشياء، وبالتالى تصبح هناك أرضية واسعة للاغتراب الدلالى.

وللخروج من هذه الأزمة هناك عدة طرق لعل من أهمها مراجعة النفس حول المنابع الرئيسية لقصيدة النثر، فمعظم الشعراء قد استقوا رؤيتهم من مراجع غربية وطبقوها بالحرف الواحد دون مراعاة الاختلافات المكانية والزمانية والاجتماعية فجاءت قصائدهم أشبه بالمسخ الذى لا يحمل أى وجه من الراحة.

ولم يفلت من هذا الشرك سوى من بحث فى الجذور المصرية والعربية وحفر فى البيئة التى تحيط به من أجل استخلاص الصوت الإنسانى للقصيدة، كما فى تجربة «محمد صالح» خاصة فى ديوانه «صيد الفراشات» و«عماد أبو صالح» فى دواوينه الأولى، وهذه القصائد والتجارب تذكرنا بالتجربة الأولى لكل من صلاح عبد الصبور فى «الناس فى بلادي» وأحمد عبد المعطى حجازى فى «مدينة بلا قلب» حيث ذلك الحس العميق بالإنسان والمكان وإعلاء قيمة الهامش ووضعه فى بؤرة النص.

وقد يعترض قائل بأن الديوانين السابقين كتبا فى ظل سيادة مدرسة «الواقعية الاشتراكية» التى كانت سائدة ومهيمنة على الفعل الأدبى فى ذلك الوقت، ولكن باستطاعتنا أن نرد عليه بسؤال يتوازى مع سؤاله؟ أليس الإنسان والمكان هما مادة أى فعل إبداعى فى أى زمان؟ فالشعراء - بطبيعة الحال - يكتبون عن الذات والأشياء الحميمة القائمة بينهم وبين مفردات العالم.

وإنما الأزمة متعلقة بالتكوين الإنسانى وعلاقة وجوده بالجذور الاجتماعية والسياسية، بالإضافة إلى أن المشكلة الأساسية تتعلق بالشعراء أنفسهم - خاصة فى التوجه الايديولوجى - فمراهنة الأجيال الشعرية الجديدة اختلفت عن مراهنة الأجيال السابقة، وبمعنى أدق نرى الشاعر العربى - فى الفترة ما بين نهاية الأربعينيات وبداية السبعينيات - وهى فترة المد القومى كان يراهن

على سلطتين الأولى جماهيرية وتتصل بالبعد الاجتماعى ، والثانية سلطة المؤسسة الرسمية ، فانتجت - تلك الفترة - عددا من الشعراء الجماهيريين، الذى حققوا - فى الوقت نفسه - اقترابا ملحوظا من السلطة السياسية.

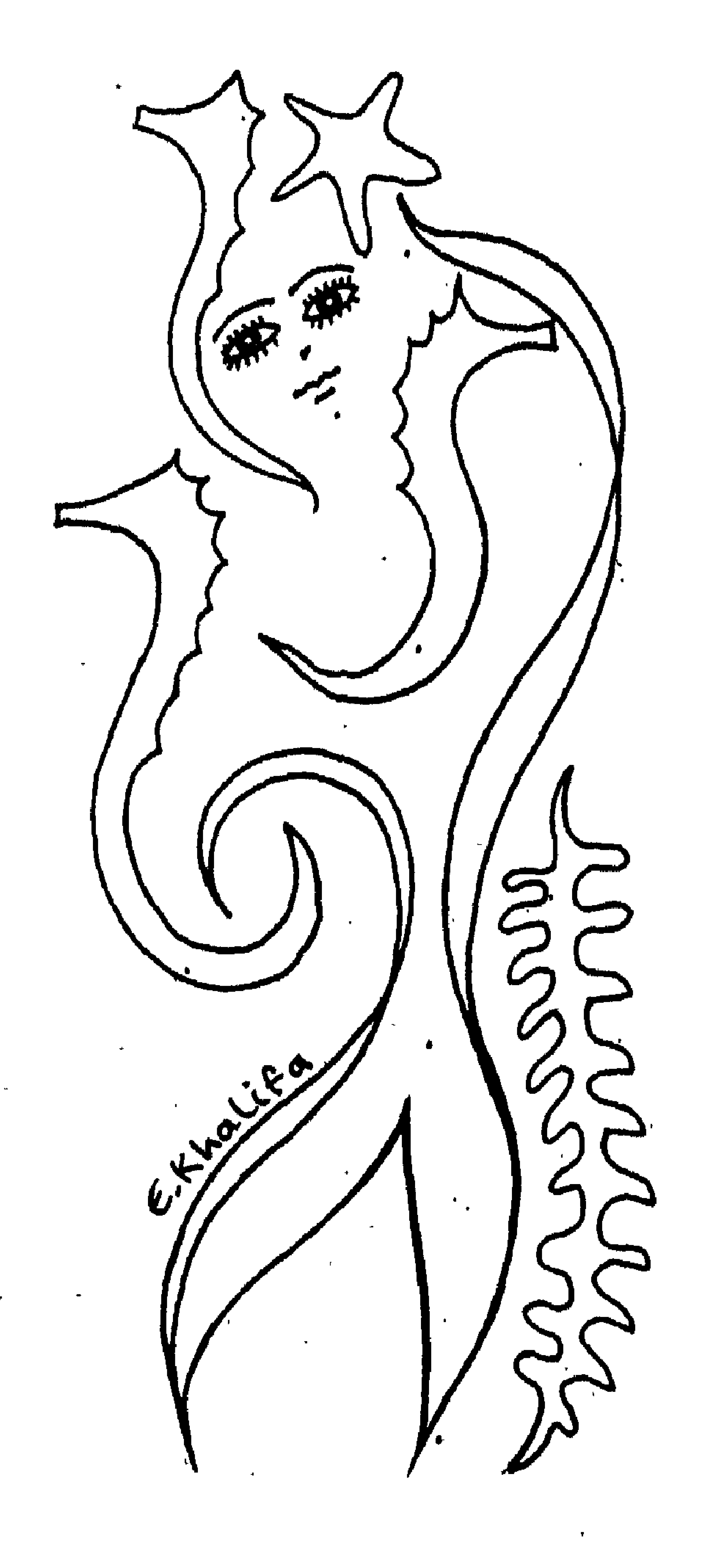
أما المراهنة بالنسبة للأجيال الجديدة فقد باتت فى حكم النسيان بعد أن اقتنعوا بأن السلطة الرسمية قد اسقطت الشعر من حساباتها، وعلى من يريد الاقتراب منها عليه أن يرضى بأن يكون تابعا فى المقام الأول ثم بعد ذلك يأتى دوره كمبدع لو دعت الحاجة إليه، ومن هنا كان الانكفاء على الذات والبحث عن سلطة الداخل لتواجه سلطة الخارج/ الآخر فى محاولة للإمساك بورقة التوت الأخيرة، ومن هنا - أيضا - كان شعار الكثيرين «سلطة الشعر» التى اتخذت فى معظم النماذج منحى التجارب الذاتية التجريدية المنعزلة أو شبه المنعزلة عن القضايا الكبرى ، وأصبح تماس وتقارب الشاعر مع التجربة العامة محفوفاً - دائماً - بالخوف والحذر والترقب والحيطة الشديدة.

ولكن هذا لا ينفى وجود إرادة للفعل الشعرى المعاصر تكمن فى تمرد الذات على الذات وتمردها على الآخر فى ثنائية جدلية تعبر عن المسكوت عنه داخل العلاقات الإنسانية وإحياء ألفاظ لم تكن دارجة فى لغة الشعر التقليدى مع الاعتماد على عناصر إبداعية إضافية كالسخرية والمفارقة والمجاز البصرى وافساح المجال للبعد الرؤيوى الذى ينحاز إلى الشظايا أكثر من الاكتمال، وإلى الجزئى أكثر من الكلى والفردى أكثر من الجمعى، بالإضافة إلى الطبيعة التبادلية المستمدة للمكون المعرفى لدى الشاعر الذى يتميز بحركة موارة لاتحدها حدود ولا يشغلها المطلق أو اليقين قدر اهتمامها بلضم المتناثر والعابر وجمع التفاصيل فى ايقونة قد لا تعجب الكثيرين لكن باستطاعتها خلق دهشة لحظية.

وقصيدة النثر بهذا المعنى إحدى حركات التمرد الكبرى ضد الانغلاق، هى نوع من تخصيب الأرض الإبداعية وليست منجلا لحصد الأنواع الأخرى، بعيدا عن فلسفات ما بعد الحداثة التى ينفى بعضها السرديات العامة كما عند «دريدا» حيث رفض الجمال كمجال وتحاول تفكيك كل الثوابت القديمة.

وعلى ما أرى فإن الشعر مازال ضرورة ملحة ولكن عليه أن يمتلك شروط هذه الضرورة وأهمها احتواء الآخر شكلا ومضمونا بعد محاورة عميقة وجادة ، بعيدا عن النفى الأعمى، بالإضافة إلى الاتكاء على الحرية داخل وخارج النص واختراق مناطق رؤيوية جديدة حتى يتسنى للشاعر أن يشير إلى نصه بخصوصية ما.

وكذلك على الشاعر أن يسأل نفسه - دائماً - حول ما هية المعرفة وهل



يستمر الشعر العربى الحديث بالمعرفى نفسه أو بالهوية المعرفية نفسها، وما تحققه هذه المعرفة من وجود داخل القصيدة مع إعادة النظر إلى مفهوم اللغة هل هى وسيلة أم غاية؟ وكذلك محاورة الوعى ودمجه بالمنجز اليومى وعلائق الأشياء ■

أدب ونقد

دراســـــة

الأنواع الأدبية العابرة للنوع

قانون تطور النوع الأدبى

د. صلاح السروى

شهد الأدب العربى عدة تحولات مهمة منذ نهاية النصف الأول من هذا القرن، على صعيد بنية أشكاله وأجناسه ومحدداتها الجمالية والفنية والموضوعية.

فإلى جانب استزراع أنواع أدبية جديدة على التربة الثقافية العربية فى عشرينيات وثلاثينيات القرن مثل الرواية، والقصة القصيرة على أيدى محمد تيمور وعيسى وشحاتة عبيد...الخ فى العشرينيات والثلاثينيات، إلى جانب ذلك، شهدت نهاية الأربعينيات ظهور الشكل الجديد للشعر العربى الذى سمى بالشعر الحر او شعر التفعيلة على أيدى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى. وهى الجهود التى تعمقت وتجذرت بفضل اسهامات صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وعبد الرحمن الشرقاوى. وهو ما مثل صدمة غير هينة التأثير لدى المتذوق والناقد التقليديين على السواء.

وها هو تيار التجديد تتلاحق روافده ولا تنتهى، حيث ظهر ما سمى بـ(قصيدة النثر) لأول مرة عام ١٩٥٤ عند توفيق صايغ فى ديوان بعنوان (ثلاثون قصيدة)، ثم توالت أعمال انسى الحاج، ومحمد الماغوط، وجبرا ابراهيم جبرا، وأدونيس على أحمد سعيد، فى بعض أعماله. وهو ما أثمر جهودا على قدر كبير من النضج والاكتمال لدى بعض شعراء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. وهناك أخيرا ما يسمى ب

(القصة-القصيدة)، ذلك المصطلح الذى صكه الكاتب والناقد ادوارد الخراط فى كتابه الذى صدر بعنوان (الكتابة عبر النوعية) يؤصل فيه لنوع من الكتابة ظهر فى أعمال يحيى الطاهر عبدالله ومحمد المخزنجى ومنتصر القفاش وناصر الحلوانى واعتدال عثمان ونبيل نعوم وابتهال سالم. حيث يؤكد أن هذا النوع من الكتابة قديم نسبيا، فقد كتب بدر الديب فى أواخر الأربعينيات... نصوصا تستعصى على الاندراج فى مألوف الكتابات، وتتأبى على الانتساب إلى نوع أو جنس أدبى محدد بعينه. أهى شعر منثور، أم تأملات فلسفية مصوغة هكذا فى النص على شكل قصائد نثرية، أم قصص طليعى؟ أم هى فى النهاية قصص-قصائد؟. حيث ينتهى إلى اعتبار تسميتها (بالكتابة عبر النوعية) التسمية الأنسب.

ورغم أن ادوارد الخراط يعتبر أن هذا النوع من الكتابة يتأبى على الانتساب إلى أى نوع أدبى مألوف فإن العنوان الثانى للكتابة الذى يقترح فيه مصطلح (القصة-القصيدة) يعكس كما يتضح نصا فى المتن انتسابا من نوع ما، أو "انصهارا" على حد تعبيره، بصورة معينة بين نوعين معروفين. بل إنه بعد ذلك يجتهد فى محاولة انتزاع الاعتراف بهذا المصطلح الجديد الذى يرى أنه بكل المقاييس قصة، من حيث احتوائه على بنية سردية يقوم عليها العمل قصدا وعمدا، ثم يكتسب بعد ذلك أبعاده الشعرية من خلال عدة آليات كالتكثيف والاختزال والتعبير بالصورة والمجاز وهو ما يعكس ارتباكا بدرجة ما، فى طرح ادوارد الخراط، من الناحية النظرية.

ورغم المآخذ التى يمكن رصدها عند المناقشة المستفيضة لكتاب ادوارد الخراط، وكذلك وجهات النظر المتعددة بل الاعتراضات التى طرحت حول الأعمال النظرية التى عالجت (قصيدة النثر) يعترض على هذه التسمية ذاتها الدكتور غالى شكرى فى كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) فإننا لا نستطيع انكار أن هناك شكلين أدبيين جديدين يولدان حقا فى محيط أدبنا العربى هما: (قصيدة النثر) و(القصة-القصيدة)، إذا أقررنا هذين المصطلحين بصفة مؤقتة، من حيث استخدامهما لتقنيات أسلوبية واستراتيجيات بنائية مغايرة لما عرف عن الأشكال التقليدية، كما أنهما ينطلقان من أسس معرفية ابستمولوجية ورؤى فنية للعالم مختلفة عن منطلقات ورؤى هذه الأشكال التقليدية، دون ترتيب أفضلية أو حجية من نوع خاص لأيها فى مواجهة الأخرى.

ولعله من الجدير بالملاحظة هذه القرابة الواضحة بين هذين الشكلين الجديدين ولا اقول النوعين، فالأول مازال ينتسب إلى نوع معروف ومستقر التقاليد هو الشعر، رغم وجهات النظر المحافظة التى تمارى فى ذلك، والثانى ينتسب هو الآخر إلى نوع معروف وراسخ الملامح هو القصة. تتمثل تلك القرابة فى أن كليهما شكل هجين، أى أنه نتاج تلاقح نوعين منفصلين، مختلفين، هما: الشعر من ناحية، والنثر الفنى أو القصة، من الناحية الأخرى، على كلا المستويين. وهو ما يذكر بأشكال شبيهة سبقت: مثل (التراجيكوميديا) التى ظهرت فى مفترق القرنين الماضيين، كشكل يقوم على دمج نوعى بين التراجيديا والكوميديا، وكذلك (المسرواية) فى القرن التاسع عشر، كشكل يقوم على نفس الدمج بين المسرحية والرواية. بل إن الرواية نفسها حسب لوكاتش، تعتبر (ملحمة) العصر البورجوازى، أى أنها متحورة عن نوع أدبى قديم هو الملحمة، التى كانت تصاغ شعرا، فأضحت الرواية novel التى تصاغ نثرا، مع تحول كامل فى نوعية الأبطال وأزماتهم الروحية والمادية ورؤاهم للعالم .

هذا يعنى أن اندماج أنواع، أو اشكال من أنواع، أو تحورها بما ينتج أنواعا جديدة، ليس أمرا مستحدثا ولا شاذا، بل منطقى وطبيعى بصورة (أكيدة)، بيد أن الاتجاهات الجديدة فى الأدب العربى المشار إليها آنفا تثير من جديد وبقوة قضية النوع أو الجنس الأدبى، أو ما يسميه صبرى حافظ قضية (التجنيس)، حيث نشهد فى الأونة الأخيرة ظهور اعمال أدبية من الصعب التعامل معها بالمعايير التقليدية، ليس فقط على مستوى الشعر والقصة القصيرة، ولكن ايضا على مستوى الأعمال المنسوبة للرواية.

ولاتطمح هذه الدراسة إلى طرح معالجات تطبيقية لهذه النصوص، ولا إلى طرح تسميات جديدة لأنواع مفترضة او مناقشة التسميات المقترحة، فهذا أمر يضيق عنه المجال ولا تفى به مثل هذه المعالجة المتسرعة. ولكنها ستسعى، بتواضع، إلى طرح قضية النوع الأدبى من جانبها النظرى. بداية ببحث ما أسميته (اشكالية النوع الأدبى)، حيث أستعرض جهود المنظرين فى تحقيق مفهوم النوع أو الشكل الأدبى. ثم دراسة آلية حركة الأنواع الأدبية وتحولاتها، تحت عنوان (قانون تطور النوع الأدبى)، ثم تخصيص وتطبيق نتائج هذه النقطة على الأشكال العابرة للنوع، تحت عنوان (قانون ظهور الأشكال العابرة للنوع) ثم محاولة أولية

لرصد ظهور الأشكال العابرة للنوع فى الأدب المصرى المعاصر تحت عنوان (الأشكال العابرة للنوع فى الأدب المصرى). حيث تتوخى الدراسة الاسهام مع جهود الباحثين فى وضع هذه القضية على أسس علمية، قدر الامكان، تنطلق من درس مصطلحى موضوعى وواضح.

١- اشكالية النوع الأدبى

يكاد يجمع المنظرون على أن الأنواع الأدبية ليست ثابتة الأركان، ولا مطلقة الوجود. بل كيانات متحركة متحولة، ابدا، بما يجعل من انقراض أنواع وتولد أخرى جديدة وتحولها أمرا طبيعيا، كما سبق القول، بل يكاد يمثل قانون وجود هذه الأنواع ذاتها. من حيث أن الفن، بطبيعته، تجاوز دائم بصفته ابداعا وخلقا متجددا. يستوى فى تقرير ذلك المثاليون والعلميون.

فى الاتجاه الأول يرى رينيه ويلليك أن الحدود بين هذه الأنواع فى حالة حركة دائمة، وهو ما يمنع نظرية الأنواع الأدبية من أن تحتل فى رأيه مكانا مهماً فى الدراسات الأدبية المعاصرة. يتأكد ذلك من قوله: "إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها أى الأنواع الأدبية تعبر يتم عبورها باستمرار، والأنواع تخلط يتم خلطها أو تمزج. والقديم منها يترك أو يحور، أو تخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد صار معها المفهوم نفسه أى مفهوم النوع الأدبى موضع شك" . وقبله كان بنديتو كروتشة، الفيلسوف الايطالى وأحد مؤسسى علم الجمال الحديث، قد شن فى كتابه "الاستطيقا" الذى ظهر عام ١٩٠٢ هجوما حادا على مفهوم النوع الأدبى متنبئا له بأنه "لن تقوم له قائمة بعد ذلك" . أى أنه لن يصبح هناك نوع أدبى بعينه، محدد بملامح واشتراطات جمالية استطيقية واضحة. وهو الأمر الذى يؤكد عليه ويلليك باستعصاء النوع على الاستقرار تحت مصطلح محدد.

نفس هذه النظرة نجدها عند المنظرين العلميين الماديين فنجد كارل ماركس يقف بقوة فى مواجهة الزعم بوجود معايير أزلية للجمال، وأن الجمال بوجه عام أمر متغير باستمرار، فيكتشف ويعاد اكتشافه على الدوام حسب احتياجات الانسان الروحية، حيث يقول ساخرا: "وإننى لأود أن أرى خياطا أطلب

منه أن يخيط لى سترة باريسية، فيصنع لى بدلا من ذلك حلة رومانية بحجة أنه استجاب فى صنعها إلى ما يمليه قانون الجمال الأزلى" . إن نفى أزلية الجمال ينفى بالضرورة ازلية النوع الأدبى بصورة محددة. فالنوع الأدبى، فى النهاية، انما هو أحد تجليات القوانين الجمالية وأحد تجسداتها فى زمان ومكان معينين. ونجد هذا المعنى عند ارنست فيشر فى حديثه عن الشكل عندما يربطه بالوظيفة التى من أجلها استحدثه الانسان، فقد شكل الانسان البدائى قطعة من الصخر أو الخشب ليخدم بها غرضا من اغراضه. وهذا الأمر ينطبق على جميع الأشكال، بما فيها الأنواع الأدبية التى تتغير هى الأخرى بتغير الوظائف المنوطة بها، فالشكل حسب رايه هو... "الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة محددة" . ولأن الخبرة الاجتماعية فى حالة حركة وتطور دائمين بفعل التراكم المعرفى والحضارى، فالشكل هو الآخر دائم الصيرورة.

يوضح هذا الأمر ايضا جورج لوكاتش عندما يربطه بمفهوم "النظرة إلى العالم"، ذلك الذى يتغير بتغير التشكيلة الاجتماعية، فالنظرة التى كانت تطرحها الملحمة لم تعد مناسبة لتلبية احتياجات العصر البورجوازى فتلاشت لترثها الرواية وهكذا . كما نجد تلخيصا وافيا للموقف المادى من هذه القضية فى كتاب الدكتور عبد المنعم تليمة "مقدمة فى نظرية الأدب" عندما يتحدث عن "نشأة النوع الأدبى وتغيره وتلاشيه فى نوع أدبى آخر أو انقراضه".

غير أن الفارق بين النظرتين المثالية والمادية كبير، رغم اتفاقهما، من هذه الزاوية، من حيث أن كلا منهما تنطلق من نقطة فكرية وأيديولوجية مغايرة. وسوف اناقش هذا الأمر بقدر من التفصيل فى الجزء التالى.

إذا كان النوع الأدبى يحمل هذه السمة المتغيرة المتحولة، فهل هناك ما يتطلب أو يقتضى وضع تعريفات محددة له؟ أظن أن الأمر على قدر من الأهمية خلافا لرأى كروتشة وويليك، لا من حيث وضع تعريفات للأنواع الأدبية، ولكن من حيث التعرف إلى طبيعة النوع الأدبى بصفة عامة، وفهم قوانين حركته عبر الاستهداء بهذه الطبيعة المجردة.

ولابد فى هذا المقام من تقرير حقيقة قلة الأعمال النظرية التى

عالجت مفهوم النوع الأدبى من الزاوية الجمالية العامة. وربما كانت هذه الأعمال على قلتها، غير منطلقة من حقائق واسس معرفية ومنهجية واضحة. بقدر ما هى منطلقة من نفس المنطقة الاشكالية نفسها، مستهدفة وضع القضية على بساط البحث. ولعل ما قدمه أوستن وارن مع رينيه ويليك فى كتابهما نظرية الأدب Theory of Literature، الذى نشر فى نيويورك عام ١٩٤٩، يمثل أحد الجهود النادرة والمهمة فى هذا المجال.

يقول أوستن وارن ورينيه ويليك ان "النوع الأدبى له وجود يشبه وجود المؤسسة. ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وان يعبر عن نفسه من خلالها ويخلق مؤسسات جديدة..كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها" . ومن الواضح ان تعبير "المؤسسة" هنا يستمد دلالته من طبيعة التحول الاجتماعى الذى صحب صعود البرجوازية وانتصارها، الذى تم منذ نهاية القرن الثامن عشر، من حيث بروز تقسيم جديد للعمل يقوم على فصل الأفراد عن نتاجهم الابداعى، وصولا إلى اندراجهم فى بنيات منظومية أوسع من فاعليتهم الفردية فيصبح دورهم متقلصا فى كونه أحد المكونات التى تعمل مجتمعة، وبانضباط آلى، على تسيير الميكانيزم الخاص بهذه المؤسسة. وهو الأمر الذى يؤدى إلى التشيؤ والاغتراب الناتجين عما أسماه لوكاتش التماثلية uniformalization. ومن ثم يصبح التمرد على هذه الوضعية الاستلابية أحد عناصر المقاومة التى قد يبديها الأفراد الذين تطحنهم الآلة، أو المؤسسة الراسمالية، ووصلت بهم إلى حد التشيؤ. ومن ثم يأخذون فى محاولة ابداع أشكال جديدة، ربما توفر كينونة أكثر احساسا بالحرية. واكاد اجزم أن كثرة التقاليع والمذاهب والمدارس فى الغرب الراسمالى ربما كانت مدينة فى بعض عواملها إلى هذه الوضعية الروحية-النفسية. هذا التوصيف للطبيعة المؤسسية للمجتمع البرجوازى، قد لا ينطبق بشكل دقيق على مجال الأدب او الأنواع الأدبية. الا أنه يشترك معه فى ان النوع الأدبى، حسب هذا التوصيف، إنما هو منظومة جمالية على قدر من التحدد الجمالى الاستطيقى، الذى قد يمتلك حجية ملزمة، بدرجة ما، على المبدع والناقد معا. فهو بمثابة التقاليد التى تكونت عبر حقب من التراكمات الابداعية، بما جعلها تشكل مسارا جماليا محدد الملامح والقسمات. يقول وارن: "والأنواع الأدبية تقاليد استطيقية فى الأساليب والمواضيع شكلت الأعمال الفنية، كلا على انفراد تشكيلا هاما" . وهذا ما يمنح النوع الأدبى ذى الأطر المستقرة قوته وفاعليته الدائمة النسبية بالطبع، والملزمة حتى فى أكثر العصور فوضى وتخبطا... يواصل وارن قائلا:

"وقد يلتزم بالأنواع الأدبية حتى فى غمار النشاط الأدبى فى القرن العشرين المتصف بالفوضى" . غير أن وارن، رغم ذلك يتشكك فى امكانية استمرار أى نوع أدبى على الشاكلة التى تكون بمقتضاها، بل إنه يرى أن التقسيم الأرسطى للشعر ملحمة، مسرحية، قصيدة غنائية لم يعد من الممكن التمسك به ويتساءل عما إذا كان من الممكن لهذه الأنواع أن تكون لها "مكانة نهائية" . ولعل هذا التناقض فى حديث وارن بين الطبيعة الملزمة للنوع الأدبى "حتى فى غمار القرن العشرين المتصف بالفوضى" وبين تشككه فى أن تكون لهذه الأنواع مكانة نهائية، راجع إلى نظرتين متناقضتين للنوع الأدبى فى وقت واحد: الأولى، داخلية تحاول رؤية مفهوم النوع من خلال مكوناته وسماته الخاصة، وهى التى أطلق بمقتضاها وصف "مؤسسة"، ومن ثم فهى تحيل إلى معنى الكمال والاتساق والاستمرارية. اما الأخرى فهى خارجية من حيث أنه ينظر إلى حركة الأنواع الأدبية من خلال البانوراما التاريخية الشاملة، فإذا به يجد أن الحركة هى القانون وليس الثبات المؤسسى. بيد أنه لا يحاول الوقوف أمام تلك الملاحظة نتيجة لانشغاله بالبحث عن القانون الخاص دون ربطه بقانون الحركة الاجتماعية العام. وهو نفس المنحى الذى نجده عند معظم المنظرين البرجوازيين.

فى كتابه "مفاهيم نقدية" يورد رينيه ويليك، كذلك آراء الناقدة الألمانية كات هامبرجر، التى نشرتها فى كتابها "منطق الشعر" المنشور عام ١٩٥٧، حيث تقسم الشعر إلى نوعين: الأول قصصى، وتسميه "شعر المحاكاة"، والثانى غنائى، وتسميه "شعر الوجود". فتشبه طبيعة الشعر الغنائى عندها طبيعة الرسالة أو الرواية التاريخية، ارتكازا على ضمير المتكلم المستخدم فى كل هذه الأنواع الثلاثة. وهو الأمر الذى يجعلها تورد الرواية فى نطاق الشعر، ففى القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، أما فى الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم. ومن ثم فالرواية التى يرويها المتكلم إنما هى جزء من الشعرالغنائى خاصة، على هذا الأساس .

ولعل مفهوما قريبا من هذا قد طرحه ميخائيل باختين عند تفريقه بين الرواية "المونوفونية" والرواية "البولفونية"، وهو الأمر الذى يقوم عنده على اساس تعدد الأصوات المستخدمة فى العمل الروائى. فهناك الرواية ذات الصوت الواحد، أو ما يسميه رواية "الاختبار الروسية"، التى يمثل لها برواية "رودين" لتورجنيف، والرواية ثنائية الصوت أو ذات الأصوات المتعددة، مثلما فى

"أوجين أونيجيين" للشاعر بوشكين، و"بيتشورين" لليرمونتوف .

وباختين هنا يقترب بدرجة ما من حديث كات هامبرجر، خاصة عندما يقول: "إن الموضوع الرئيسى الذى يخصص جنس الرواية، ويخلق اصالته الأسلوبية هو الانسان الذى يتكلم وكلامه" وإن كان لا يتطابق معها فى النتيجة من حيث أن كلا النوعين فى النهاية، يبقى منتميا إلى جنس الرواية عند باختين وليس إلى جنس الشعر كما هو عند السيدة هامبرجر.

يتضح مما سبق مقدار ما تطرحه قضية النوع الأدبى من إشكالية حقيقية، سواء على الصعيد النظرى أو التطبيقى. ولكن يبقى رغم ذلك ما يمكن أن نسميه نوعا أدبيا. وهو الشكل الأدبى الذى استقر، نسبيا، فى اطار من التقنيات التشكيلية والأسلوبية. سواء من ناحية الشكل أو المحتوى الفنى وإقصد بهما، معا، معنى التشكيل، عن طريق تراكم الانتاج الابداعى فى مرحلة زمنية مناسبة. وهنا يحضرنى قول الشاعر الروسى لوشين: "فى البداية لم يكن ثمة طريق، بيد أن جمعا من الناس سار فى اتجاه واحد ثم تبعهم آخرون فارتسم الطريق". وهو الأمر نفسه الذى يمكن أن ينطبق على مفهوم النوع أو المدرسة أو المذهب.

-٢- قانون تطور النوع الأدبى

يعتبر ارسطو، فى كتابه "فن الشعر"، أقدم من قال بمفهوم التطور فيما يتعلق بالتاريخ الأدبى، وفى هذا الكتاب يوضح ارسطو أن أصل التراجيديا يعود إل شعر الديثرامب، بينما يعود أصل الكوميديا إلى الأغانى والأناشيد الاحليلية عضو الذكر، وبعد ذلك يورد هذه العبارة المهمة: "ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئا فشيئا إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن. وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير، واستكملت شكلها الطبيعى، توقفت واستقرت" .

حيث يؤكد فى هذه العبارة على التشابه بين دورة الحياة وتاريخ تطور التراجيديا من ميلاد وتطور ثم استقرار، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى أن التطور إنما هو عملية غائية تتجه نحو هدف محدد سلفا، وليس وتيرة أو صيرورة

دائمة لانهائية كما يؤكد الفكر العلمى الحديث. ثم تتالت نظريات التطور التى يمكن أن نجدها عند مفكرى عصر النهضة والنقد النيوكلاسيكى حيث أحياها واكسبها أبعادا اكثر تخصصا إزدهار النظريات البيولوجية فى منتصف القرن الثامن عشر على أيدى فيكو وبوفون وروسو. حيث انعكست هذه النظريات على التأريخ الأدبى ونظرية الأنواع الأدبية على أيدى جون براون ١٧٦٣ وفنكلمان ١٧٦٤ ..الخ .

وتشترك هذه الجهود جميعها فى النظر إلى تطور النوع الأدبى باعتباره مشابها لتطور الحياة البيولوجية، وهو الأمر الذى نجد شبيها له عند ابن خلدون فى مجال ما أسماه "العمران" والذى يرتكز على الصياغة الشعرية المشهورة: "ما طار طير وارتفع× الا كما طار وقع". وقد ازدهرت هذه المدرسة مع ظهور داروين وسبنسر، حيث برزت تطبيقات جون سمندر ورتشارد مولتن فى انجلترا وهيبوليت تين وبرونتير وسانت بوف فى فرنسا، حيث ركز تين، بوضوح أكبر، على مفهوم البيئة والجنس كعوامل فى التطور. أما عند برونتير ف "اللحظة" أو ما أسماه "روح العصر" هى العنصر الأكثر فاعلية. وهذه الاتجاهات جميعها تتناقض مع ما طرحه هيجل من حيث أن التطور إنما يتم على نحو جدلى حيث تصبح "الروح الموضوعية"، أو الفكر، هى العنصر الأكثر فاعلية، من خلال عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع أو التاريخ الذى تتبدى فيه الروح بأشكال مغايرة من مرحلة إلى أخرى وهو ما أنتج ما أسماه بعملية التغير الذاتى الذى يتم على نحو جدلى، وهو ما أثر بصورة ما فى أفكار الشكليين الروس.

وعلى الجانب الآخر برزت أفكار المنهج العلمى الذى يقوم على فكرة حركة الواقع المجتمعى هى التى تفرز الخبرة الانسانية، التى تقوم بدورها، باعتبارها عنصرا رئيسيا، فى تطور الأنواع الأدبية. يقول الدكتور عبد المنعم تليمة فى كتابه "مقدمة فى نظرية الأدب" السابق ذكره: "أن الواقع الذى ينتظم ما هو مادى موضوعى، وما هو وجود انسانى، ليس ثابتا جامدا، بل هو فى تغير وتطور دائبين" حيث تحدد صورة الواقع فى كل مرحلة من مراحل تطوره خبرة الانسان فى سيطرته على الطبيعة وعلاقاته فى المجتمع، التى يمكن اضافتها اى علاقاته فى المجتمع إلى خبرته فى السيطرة على الطبيعة، بل ربما كانت نتاجا لها. وبما أن الفن يعكس علاقة نوعية بين الانسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى، اى بين الانسان وواقعه، بالمعنى الشامل، فإنه يترتب على ذلك أن نموذج الواقع فى الفن متطور بتطور هذا الواقع

نفسه. إن هذه الفكرة تقوم بصورة أساسية على أن الوعي والمعرفة والفن..الخ إنما تمثل البناء الفوقي المرتبط في "الحساب الأخير" كما يؤكد كارل ماركس بالبناء التحتي، وهو أدوات الانتاج وقوى الانتاج. وهذا الاكتشاف هو الذي أجهز على المفهوم المادي الآلي التبسيطي، الذي اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد الحاسم في تحديد الواقع الفكري الثقافي بمختلف مؤسساته وتجلياته.

إن المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية، هنا، من حيث نشأة النوع الأدبي وتطوره أو تلاشيه في نوع أدبي آخر، أو انقراضه، هو ان كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم فهم البشر لطبيعة عالمهم الطبيعي والاجتماعي. حيث أن "الذي يحدد الفنون والأنواع الأدبية السائدة، في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة" . وعلى هذا فالنوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع التاريخي-الاجتماعي الذي اثمر هذا النوع. هذا هو المبدأ العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخالدة بالمعنى النسبي في كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي نشأت فيه. لأن هذه الأعمال تكتسب الخلود بنجاحها في اثارة ذكرى عهود كان الانسان فيها، كما يقول د.تليمة... "مثالا تاريخيا ناهضا ضد الضرورات الطبيعية والاجتماعية القاهرة في وضع محدد بنجاحها في استخلاص العام من الخاص"، وهذا ما يسميه لوكاتش "بالأعمال الواقعية العظيمة" من حيث انها بذلك تجعل وضعها وضعا انسانيا عاما ينطلق من الانسان مؤكدا حضوره. ويدهي أن أصحاب هذا الاتجاه ينفون التطابق الآلي بين النوع الأدبي والنظام الاجتماعي، كما أشرت آنفا، وإنما يتم الارتباط بينهما في الإطار العام للحركة التاريخية وليس في التفاصيل. كما أنهم يؤكدون مبدأ خصوصية الفن وارتباط تطوره بقوانينه الخاصة التي لا تعمل بمعزل عن القوانين العامة للواقع، ولكن كتجل خاص ونوعي لها.

والأمر على هذا النحو مخالف للتفسيرات المثالية السابق ايرادها التي تفسر الظاهرة الأدبية، إما بربطها بقانون ظاهرة أخرى بشكل

متعسف خارجي مثل الوضعية والداروينية، أو تفسيرها تفسيرا داخليا مغلقا بحيث تصبح مسيرة بفعل قوانينها الداخلية الذاتية الخالصة، مثل أن تكون قوانين داخلية اليوت أو اسلوبية تشكيلية من نوع معين .

إن النوع الأدبى على هذا الأساس بوصفه "شكلا" يجسد معنى اجتماعيا محددا، بما يسمح باستنتاج أنه فى لحظة تاريخية محددة، حيث تتعارض بعض الجماعات- الطبقات، مع جماعات- طبقات اخرى، فإن الأجناس- الأنواع الأدبية المختلفة يمكن أن تجسد مصالح جماعية متعارضة، بتعبير الناقد الروسى ميدفيديف الذى أورده فى كتابه بعنوان "حول المنهج الشكلى فى علم الأدب" ١٩٢٩ موسكو . وبعكس علماء فقه اللغة الذين يعتبرون الأجناس كيانات شكلية خالصة، يرى ميدفيديف أنه ينبغى أن يتم التعامل مع الأنواع الأدبية باعتبارها اشكالا تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى، وأشكالا تسمح للجماعات بتحديد اتجاهها فى الواقع، حيث يقول: "الجنس النوع الأدبى هو، إذن، مجموع المناهج لتوجه جماعى فى الواقع، توجه يستهدف الكلية الاجتماعية ... ولهذا فإن البويطيقا الحقيقية للأجناس لا يمكن أن تكون الا علم اجتماع الأجناس" . فالأجناس هنا تحدد رؤى جماعية للعالم، وهى نفس الفكرة التى نجدها عند لوكاتش، خاصة فى كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" سبقت الاشارة إليه، كما نجدها عند لوسيان جولدمان الذى وسع من معناها ومنحها ابعادا بنيوية بالغة الأهمية فى مقالته: "المادية الجدلية وتاريخ الأدب" بترجمة محمد برادة، حيث يقول: "بلا شك أنه من المستحيل أن نفهم "فاوست" و"باندورا" دون ايلاء الاعتبار للثورة الفرنسية أو لنابليون" . فرؤية العالم المطروحة هنا، إنما هى نتاج للحراك التاريخى الاجتماعى-السياسى الذى صحب أو انتج الثورة الفرنسية فتولدت رؤية جديدة للعالم.

غير أن جولدمان لا ينسى أن يواصل بعد ذلك مباشرة قائلا: "لكن عندما تظهر العلاقة الرابطة بين هذه الأعمال وبين الأحداث التاريخية المعاصرة، فإنه يبقى علينا، كذلك، أن نتساءل عن الكيفية التى امتزجت بها تلك الأحداث فى وعى جوتة ومع تجاربه الشخصية، لتنتهى إلى تلك الروائع التى كتبها تعبيرا عنها" . حيث تتبدى هنا بوضوح العلاقة الجدلية بين العام والخاص. فى نفس هذا السياق يقول بيير زيما: "أنه يمكن أن نرى فى الملحمة الاقطاعية تعبيرا عن

قيم نبالة السيف وفى تراجيديا القرن السابع عشر الفرنسى تجسيدا لمشاكل نبالة البلاط وفى روايات القرن الثامن عشر تمثيلا للفردية البورجوازية" .

وقد أكمل ايريك كوهلر الكاتب والناقد الألمانى جهود ميدفيديف، حيث ينطلق من فكرة أن النوع الأدبى إنما هو واقعة ايديولوجية، وأن أى جنس من الأجناس يحرض القارئ على تبنى وجهة نظر ورؤية للواقع تتمشى مع مصالح جماعة معينة، وهى نفسها الفكرة التى رأيناها عند جولدمان. ويتساءل فى دراسته التى نشرت بالألمانية عام ١٩٧٧ بعنوان "نظام الأجناس ونظام المجتمع": "كيف يكون رد فعل نظام أجناس إزاء التحولات الاجتماعية؟" . ويتساءل فى موضع آخر: "كيف نفهم التغيرات داخل النوع الأدبى؟" . للاجابة عن ذلك يحلل كوهلر تطور "الملحمة" فى العصور الوسطى، باعتبارها الجنس السائد حتى القرن السابع عشر، وعقب التحولات الاجتماعية التى تمثلت فى التحول من نبالة السيف إلى نبالة البلاط تحت الحكم المطلق والصعودين الاقتصادى والسياسى للبورجوازية، حيث تم استبدالها الملحمة ب "التراجيديا" ثم ب "التراجيكوميديا" و"الرواية" . ويستعرض كوهلر فى دراسته تلك التحولات التى يمكن أن يتأثر، عن طريقها، نظام الأجناس بالتغيرات الاجتماعية، ويلخصها فى ما يلى:

١- تزداد قدرة الأنواع الفرعية بما يسمح لها، على الأقل جزئيا بملء فراغ الأنواع التى تسقط فى طى الاهمال وأن تتفاعل مع الأوضاع الجديدة.

٢- يتكون نوع جديد يتفق شكله وموضوعاته مع تطلعات طبقة اجتماعية معينة، أو مع وضع جديد للجماعة التى تسعى للتحرر.

٣- يمكن لأشكال هجينة مثل التراجيكوميديا أن تظهر فى فترة انتقالية معينة، حيث تسمح بانقاذ التوازن داخل نظام نوعى مهدد من قبل التقلبات الاجتماعية. ٤- يمكن دحض النظام النوعى بأكمله وارساء نظام جديد .

-٣- قانون ظهور الأشكال العابرة للنوع

نتوقف فى هذا الجزء عند الاحتمال الثالث الذى أورده كوهلر، من

حيث إنه يمكن لأشكال هجينة أن تظهر فى فترة انتقالية معينة بحيث تسمح بانقاذ التوازن داخل نظام نوعى معين مهدد من قبل التقلبات الاجتماعية. حيث يتضح لنا أن القانون الذى يحدد امكانية ظهور أشكال جديدة هو أنها تظهر فى فترة التقلبات الاجتماعية أى ما يمكن تسميته بالحراك الاجتماعى العنيف، أو الانقلاب فى النظام المؤسساتى للمجتمع. ولأن هذا الحراك لا يكون نهائيا، فلابد أن يستقر على نحو ما، مكونا بنية مجتمعية واضحة الملامح، فإنه لذلك يكون انتقاليا فى كل الأحوال. وهذه الانتقالية، أى المرحلة الواقعة بين النظام القديم الذى كان مستقرا والنظام الجديد الآخذ فى الاستقرار، هى المرحلة التى يمكن لها أن تشهد ظهور تلك الأشكال العابرة للنوع. والأمر على هذا النحو يبدو بدهيا. فإذا كان النظام المجتمعى يفرز أنواعه أو أجناسه، فإنه فى المرحلة الواقعة بين نظامين، أحدهما بائد والآخر فى طور التشكل، يشهد زواجا أو اندماجا بين نوعين. غير أن هذين النوعين لا ينبغى لهما بالضرورة أن يكونا معبرين، كل على حدة، عن كلا النظامين، وإنما الاندماج هنا يتم مكونا بنية جديدة تختلف بالقطع عن حاصل جمع البنيتين القديمتين، ويتم بذلك انقاذ التوازن داخل النوع كما يقول كوهلر. وهذا ما تم مع "التراجيكوميديا"، فإذا كان ازدهار "التراجيديا" معبرا عن استقرار الدولة المدنية الديمقراطية فى العصر العبودى عند اليونان، ثم عصر استقرار نبالة السيف أواخر العصر الوسيط، بينما تعبر "الكوميديا" عن فترات الانهيار سواء فى النموذج اليونانى أو فى عصر نبالة البلاط فى القرن السابع عشر: فإن اندماجهما معا فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر، عصر صعود البورجوازية وانتصارها، مكونين "التراجيكوميديا"، يعد ترجمة واضحة لهذا التحول.

هذه النتيجة يطرحها، من زاوية أخرى، جاك دوبوا فى دراسته المعنونة ب "نحو نقد أدبى سوسيولوجى" بترجمة بشير القمرى قائلا: "فبفعل الضغط المتوالى للنظام الاجتماعى، فإن المؤسسة الأدبية كتبت استقلالها الذاتى النسبى. وعندما يبدو وكأن وحدة هذا النظام تنفصم عراها، كما يسود الاعتقاد فى عصرنا الحاضر، فإن المجموعات الصغرى تتشكل وتستحق كل الاهتمام، وستكون مثمرة فهرسة الكتابات المتعددة فى عصرنا الحاضر، بدءا من أقواها جزالة حتى أشدها ابتذالا، ثم وصفها احداها بالنسبة للأخرى فى تماثلاتها وتقابلاتها، والبحث عن وظيفة كل واحدة منها داخل السياق الأدبى" . إن مفهوم "الاستقلال الذاتى" للمؤسسة الأدبية هنا لا يعنى انفصالها عن النظام الاجتماعى، فهذا

الاستقلال الذاتى لا يتم الا بفعل ضغط النظام الاجتماعى نفسه. وربما يشير دوبوا فى ذلك إلى ما اشاره رولان بارت من حيث إن: "البنيات الصورية لا تخضع الا بصيغة غير مباشرة للتأثير الاجتماعى، والذى يؤثر أكثر على ايقاع تحولاتها هو التطور التاريخى وهو تأثير يقع على هذه التحولات أكثر من تأثيره عليها فى حد ذاتها" .

ونفى آلية التأثير المباشر هنا يتفق تماما مع ما يطرحه المنظرون الماركسيون الكلاسيكيون، بداية من ماركس، ومرورا ببليخانوف حتى جرامتشى. وذلك ما يفسر فى رإيى معنى ما يطرحه دوبوا من الاستقلال الذاتى للمؤسسة الأدبية. غير أن ما يلفت النظر فى حديث دوبوا، وما يهمنا فى المقام الأول، هو تصوره حول "تشكل المجموعات الصغرى" التى تعنى "الأنواع الفرعية" التى تحدث عنها كوهلر فى النقطة السابقة. يؤكد ذلك أن السياق العام الذى ورد فيه هذا الحديث والذى جاء بعنوان "معنى الأشكال" بصفته عنوانا جانبيا، يوضح أن المقصود هو مجموعات الأشكال الأدبية من حيث كونها اتجاهات تشكيلية فنية، أو أغراضا تقوم على استخدام مناح تصويرية معينة. ولذلك فإنه يورد بعد ذلك مباشرة اقتراح رولان بارت فى الاعتماد على ما يسميه "تعريفاً إعلامياً للارسالية الأدبية"، عندما يقصد القيام باستقصاء حول الصور واستعمالاتها الأدبية . أى أن الحديث يدور حول البنى التصويرية التشكيلية المستخدمة فى العمل الأدبى، ومن ثم فهى المقصودة بمصطلح "المجموعات الصغرى" المشار إليه. إذن فهذه المجموعات تتشكل، سواء من خلال التلاحم مع، أو من خلال التحول عن، اشكال أخرى سابقة. إن ما ذكره كوهلر وأوردته آنفا يجد هنا تأكيدا وتعميقا على نحو كبير عند جاك دوبوا ورولان بارت، عندما يصبح انفصام النظام الاجتماعى شرطا لتشكل الأجناس الأدبية. ويتسق الحديث على هذا النحو، من حيث إن هذه العلاقة العكسية بين الانفصام للنظام الاجتماعى والتلاحم للأشكال الأدبية لا تتم الا لتحقيق ما ذكره كوهلر قبل قليل وهو تحقيق التوازن داخل النوع الأدبى الذى يتهدده الانفصام بانفصام النظام الاجتماعى المعبر عنه.

وهنا يتبدى معنى جديد ل "الاستقلال الذاتى" الذى ذكر من قبل. حيث تظهر وظائف أخرى جديدة للنوع او الشكل الأدبى لمزاحمة الأولى القديمة بتعبير دوبوا فيتشكل بها مكونا الشكل الجديد. وهذا ما يجعل دوبوا يرى ضرورة قياس الخصوصيات التصويرية المتنوعة لدى الأشكال الآخذة فى التشكل،

وهو ما يعنيه أيضا باستحقاقها كل الاهتمام، وما يلح عليه من ضرورة "فهرسة الكتابات المتعددة فى عصرنا الحاضر، بدءا من اقواها جزالة حتى أشدها ابتذالا..." إلى آخر ما أوردته فى اقتباس سابق. وصولا إلى رصد أكثر فاعلية لعملية التشكل تلك.

٤- الأشكال العابرة للنوع فى الأدب المصرى المعاصر

من هنا نستطيع فهم الأعمال التى خرجت على التصنيفات الأدبية المعروفة، مثل قصيدة النثر عند بودلير ثم رامبو، وكذلك ما عرف باسم "مسرواية" وهى الأعمال الروائية التى وظفت تقنيات مسرحية، فوقفت بذلك على مشارف نوع جديد، مثلما نجد عند توماس هاردى وفلوبير ثم جيمس جويس. وهو ما وجد بعض تطبيقات له فى ادبنا فى اعمال توفيق صايغ وانسى الحاج فيما يتعلق بقصيدة النثر فى لبنان وبعض نصوص شعراء السبعينيات والتسعينيات فى مصر، ونصوص "محاكمة ايزيس" للويس عوض و"بنك القلق" لتوفيق الحكيم و"نيويورك ٨٠" ليوسف ادريس . ثم جاء لاحقا "القصة-القصيدة" الذى أشرت إليه فى المقدمة.

ومن الجدير بالاعتبار هنا، كذلك، دراسة ما عبر عنه صبرى حافظ ب "الحلقات القصصية" فى معرض دراسته لنص مجموعة "منحنى النهر" لمحمد البساطى، وجميع الظواهر التشكيلية الجديدة التى أشرت إليها فى المقدمة.

إن التحولات المهمة على صعيد الابداع الأدبى، خاصة فيما يتعلق بالأنواع الأدبية فى مصر، لجديرة بتأمل جاد ودراسة متعمقة لبنياتها الأسلوبية وعناصرها الجمالية والصورية والدلالية، خاصة فى ضوء التحولات الخطيرة التى ألمت ببنية المجتمع والوعى، ليس فقط على مستوى تغير النظام السياسى، ولكن أيضا على صعيد التراتب الطبقى الجديد والتحول البنيوى الذى طرأ على الكيان الاجتماعى المصرى، سواء من الناحية الموضوعية أو الروحية- القيمية والذوقية، عن طريق التحول نحو رأسمالية شائهة يتم تطبيقها بصورة قسرية، وكذلك الاشتباك مع التقاليد شبه الاقطاعية التى تقاتل معركتها الأخيرة . حيث تقع على عاتق الباحثين مهام جسام، تبدأ بدراسة خصوصية الظاهرة الأدبية المصرية المعاصرة، اجتماعيا وابداعيا، ومقارنتها بالظواهر السابقة والمعاصرة فى الأدب العالمى، وهل هى

مجرد صدى؟ أم أنها تتحرك بفعل قانونها الخاص وعواملها الاجتماعية المحددة؟ وصولا إلى دراسة الوظائف اللغوية والمستويات الأسلوبية وأبنية الخطاب والتقنيات السردية، إلى آخر ما تشتمل علية الدراسة النقدية الجادة.

المصادر والمراجع

١- الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفنى. القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٧٧.

٢- ادوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية: مقالات فى ظاهرة القصة-القصيدة ونصوص مختارة. القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤.

٣- أرسطو، فن الشعر. ترجمة د. ابراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ٨١.

٤- بييرزيما، النقد الاجتماعى. ترجمة: عايدة لطفى، دار فكر القاهرة، ١٩٩١، ص ١٧٧.

٥- جورج لوكاتش، التاريخ والوعى الطبقى، ترجمة حنا الشاعر، بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٩، ٧٩.

٦- جورج لوكاتش، مشكلات نظرية الرواية، ترجمة صلاح السروى. مجلة أدب ونقد. العدد ٩٦ أغسطس ١٩٩٣.

٧- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١.

٨- جورج لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية. ترجمة أمير اسكندر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٩- د. غالى شكرى، الثورة المضادة فى مصر، كتاب الأهالى، القاهرة، ١٩٨٧.

١٠ - د غالى شكرى، ديكتاتورية التخلف العربى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

١١ - د غالى شكرى، شعرنا الحديث الى أين؟، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١.

١٢ - رينيه ويلك -مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ١٩٨٧.

١٣- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم. القاهرة: الهيئة



المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ٢٠١.

١٤- د. عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٣

١٥- غالى شكرى، شعرنا الحديث إلى أين؟ القاهرة: دار الشروق، ١٩٩١

١٦- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة. القاهرة: دار الفكر، ١٩٨٧.

١٧- مجلة فصول ربيع ١٩٩٣.

ملف

النساء يبدعن

نبيل سليمان

على الرغم من أن العشرية الأولى من القرن الحادى والعشرين لم تنقض بعد،

فإن ما ظهر فيها من الأصوات الروائية العربية يعد بالمئات. وفى هذا الغمر حضرت بقوة الأصوات النسائية، ما ضاعف من أعباء النقد ومن تقصيره، سوء تعلق الأمر بالغمر كله أم بالأصوات النسائية فقط. وقد كابدت مثل هذا العسر.كما لعله يبدو مما كتبت عن عشرات الروايات الأولى لصاحباتها وأصحابها، فضلاً عن الروايات غير الأولى لكثير من الأصوات الجديدة. وربما كان ذلك هو ما أغوانى بالمغامرة هنا بالنظر فى التجارب النسائية الجديدة فى الابداع الروائى العربى. ولكن فى المسألة . سوى الغرابة . ما ينادى النظر فيما يقترحه ذلك الابداع من تجربة تنادى بدورها تجارب بقية الأصوات الجديدة، على الأقل. ومن اجل ذلك توزع القول هنا بين ما تمحورت حوله تجربة او اكثر حول كل من الاستراتيجية السيرية واستراتيجية اللاتعيين والزمن، ليبلغ القول اخيراً لعله تأنيث الرواية.

١ . الاستراتيجية السيرية

• هذه الورقة والأوراق الأربعة التالية من أوراق ندوة مجلة العربي الكويتية: «الابداع العربي: رؤي متجددة» - مارس ٢٠٠٩ وننشرها باتفاق مع «العربي».

وبها تقوم الرواية السيرية والسيرة الروائية (أو النصية) مما شكل علامة فارقة من علامات المشهد الروائى العربى خلال العقدين الأخيرين، وبخاصة لدى الأصوات الجديدة. وقد سيقت لذلك تعليلات شتى، ربما كان أبرزها أو أقواها ما تسمى بسقوط الايديولوجيات ودوال السرديات الكبرى، والتفات الكاتبة أو الكاتب الى الفردية المحاصرة والمضطهدة والمرتبكة. وكما لدى السابقين والسابقات جاء تجسيد الأصوات الجديدة للاستراتيجية السيرية فى واحدة من هذه الهيئات:

١.١ الرواية تبحث عن اسمها

من الرويات ما ظل اسم الرواية فيها مغفلاً. واذا كانت الشبهة هنا تصل بين الكاتبة والروائة، بعون من ضمير المتكلم أو بدونه، فان تأكيد هذه الصلة يتعلق بما يتوافر من قرائن خارج نصية، ونصية، اى بمقدار ما يتوافر من قرائن تتعلق بالكاتبة، عبر المقابلات او الشهادات او كتابة السيرة الذاتية او الوثائق او المعرفة الشخصية.

لشبهة الصلة اضرب مثلاً بالرواية الأولى للأردنية فيروز التميمى (ثلاثون) وحيث تبعد الشبهة فى البداية التى تعود بالرواية الى البدء: المرأة الماء فى فجر الكون، حتى اذا بلغت فى التاريخ هنا والآن، صارت المرأة التى بلا اسم رواية تكتب ايضاً، رواية، فيكون لها سيرة من حب وحزب ووظيفة واسرة وطفولة وجامعة ومدينة هى اربد ثم مدينة هى عمان.

اما توكيد الصلة بين الرواية غير المسماة والكاتبة، فأضرب له مثلاً برواية السورية رجاء طايع (ماينفست الهذيان) والتى ترويها خمسينية لم تتزوج ولم تنجب، وهى كاتبة مقالة عملت فى مجلة فكرية ليبرالية لا تنسجم مع المناخ الفكرى الذى ساد السبعينيات السورية من القرن الماضى، كما عملت هذه الرواية محررة فى القسم الثقافى لما تسميه جريدة (التوجيه الواحد) وفى مؤسسة السينما. وقد انجزت سيناريو عن رواية لهانى الراهب وشرعت فى كتابة روايتها الأولى... وهكذا تقدم الرواية نفسها فى (ماينفست الهذيان) بما هو معروف ومتداول من حياة الراحلة رجاء طايع التى رحلت وهى تناوش خمسينيتيها، ولم تتزوج، وعملت فى مجلة المعرفة، وتكتب المقالة، كما عملت فى مؤسسة السينما ومحررة فى القسم الثقافى لجريدة رسمية، وكتبت السيناريو المذكور...

٢.١ الرواية تحمل اسم الكاتبة

فى بداية الفورة النسائية العربية جاءت الجزائرية احلام مستغانمى بروايتها (ذاكرة الجسد) وجعلت من الرسام (خالد) راوياً لها. غير انها رمت للقراءة بالالتباس السيرى بين اسم (حياة) كما سمى خالد بنت صديقه وقائدة فى الثورة (سى الطاهر) وبين اسم (احلام) كما سمى الأب ابنته، وذاك هو الاسك الأول للكاتبة. وسوف يتفاقم هذا الالتباس فى رواية مستغانمى التالية (فوضى الحواس) التى ترويها (احلام . حياة) والرواية هنا كابتة ايضاً، ولعلها تضاعف الالتباس السيرى بقولها: "كيف لى بعد الآن ان اكون الرواية والروائية لقصة هى قصتى، والروائى لا يروى فقط، لا يستطيع ان يروى فقط. انه يزور ايضاً. بل انه يزور فقط".

من دون هذا الالتباس، تسفر المصرية نورا امين كراوية لروايتها (الوفاة الثانية لرجل الساعات). وهكذا تتابع كاتبة سفور الروائى كراو، مما يذكر بابراهيم عبد القادر المازنى منذ ثلاثينات القرن الماضى، فى روايتيه (ابراهيم الكاتب) و(ابراهيم الثانى) كما يذكر بمن تلوا بعد عقود، وظلا قلة قليلة: غالب هلسا (ابتداء بالخماسين ٥٧٩١) وعبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج ٠٨٩١) ونبيل سليمان (المسلة ٠٨٩١) وحليم بركات (طائر الحوم ٨٨٩١) وخليل النعيمى (القطيعة ٢٩٩١) ثم (تفريغ الكائن ٥٩٩١) واخيراً وليس آخراً: خليل صويلح (سارة وزهزر وناريمان ٢٠٠٨).

من نافل القول ان لهذا التوحيد بين اسم الكاتبة واسم الراوية. الشخصية المحورية عبثه الاجتماعى الذى ما زال يعوق الكتابة السيرية الروائية وغير الروائية فى الفضاء العربى. ولذلك ظل صنيع نوراً امين فى (الوفاة الثانية لرجل الساعات) نادراً.

تتولى الساردة سرد هذه الرواية احياناً بضمير الغائب، وغالباً بضمير المتكلم. لكن الكاتبة تحضر باسمها فى بداية الرواية وفى نهايتها. وفى سائر الأحوال، فالسيرى فى هذه الرواية ينيط بطولتها بالأب الراحل، اذ تتعلق سيرة نورا بسيرة الأب، فيما ينادى الحالة الفرويدية الأنموذجية الشهيرة، ولكن دون ان ينال النداء من فنية هذا النص الجارح، وهذا ما سيظهر ايضاً فى رواية العمانية جوخة الحارثى (منامات).

٣.١ السيرة النصية

بالعودة الى رواية رجاء طايع (ماينفست الهذيان) نرى الرواية غير المسماة تشبك سيرتها بسيرة الروائية نفسها، منذ فكرت الكاتبة بكتاباتها. وسنرى ان الرواية تنشد رواية استثنائية فردانية "تتحدث عن الانبلاجات والشحوبات" عن مشاهداتى!! عن الماضى عن عدوانات العالم الذهولية!! عن

الانكماشات!! عن المدنية!! رواية تسفح سفر الإفك وتعبث فى التشابك. وتتحدث الرواية عن أنها، بعد شهور من كتابة "التوهان" راحت تدرب نفسها على الكتابة التقريرية الاخبارية. وسيتبلور وعى الرواية بأنها ستكتب حالة من العطالة لدمشق، وهى ترى ان ما كتبته ثرثرة، وأنها تشيد عالماً قائماً على الثرثرة، وان التقزز سيصيب من يقرا "مونولوجى هذا".

مثل هذه المواجهة للذات وللكتابة على المكشوف، او فى العراء، أمام القارىء يدفع بالسؤال: من اين لهذه المرأة كل هذا العنف والعطب والتفجر الذى لم يوفر لا اللغة ولا الكتابة ولا المدينة ولا الوطن ولا العالم ولا الذات، حتى ليصح فى الرواية قول الراوية نفسها: "رواية ام نص ليس له شكل ولا ينتمى الى جنس معين!! نص مفتوح على التشظيات! نص يستقى الانفلاشات وأوهام التدميرا! نص القيح وطفح الدمامل!! وهلوسات الدماء المسفوحة فى كينونات الوجود؟!

تلك هى ايضا رواية الأردنية سميحة خريس (نارة.. امبراطورية ورق) والتى تسفر فيها الكاتبة فى المقدمة الثانية للرواية التى تصدرتها مقدمة اولى ترويها الشخصية المحورية التى حملت الرواية اسمها. وفى هذه المقدمة ان نارة الصحافية الثلاثينية تسعى الى سميحة خريس لتكتب قصتها. وهى توصى القراءة بتصديق الرواية فقط، وبترك الهراء الفائض الذى شكل المقجمتين.

سبق لسميحة خريس ان لعبت مثل هذه اللعبة فى روايتها (خشخاش)، حيث ظهرت كشخصية روائية تلتبس بأخرى. وفى مقجمتها لرواية (نارة.. امبراطورية ورق) خاطبت نارة وهى تهديها رواية (خشخاش) بالقول: "كتبت مثل حكايتك واكتفيت. لكن اللعبة تتواصل، فتخبر الكاتبة انها خلطت اوراقها بأوراق نارة، لذلك استعانت بمقدمة "تبريرية خشنة" كى تتميز عن نارة. كما تصرح بأنها اذ اقبلت على كتابة (نارة) فقد كانت خارجة للتو من عملين مجنونين "رواية هلوسة استنزفتنى وكادت تلمسنى بالجنون، اسميتها (الصحن)، زورت فيها امراضاً عقلية ونفسية، مستعيرة ملامح بشرية قاسية عن خيالات الشياطين.

كذلك كنت انتشل نفسى الغارقة فى سيل عمان القديم الذى تجرأت على بعثه فى (رواية دفاتر الطوفان)".

٢ . استراتيجية اللاتعيين

اذا كان عدم تعيين الزمان و/أو المكان فى الرواية يفسح للمخيلة ان

ترمح فيما هو ارحب، و/او يفسح للدلالة ان تخرج الى ما هو ارحب، فان ذلك قد يكون ايضا اتقاء للرقيب الاجتماعى و/أو الرقيب السياسى الذى لا يخفى انه كان خلف تشغيل استراتيجية اللاتعيين فى روايتى السوريتين منهل السراج (كما ينبغى النهر) وحسيبة عبد الرحمن (الشرنقة).

فالأولى اكتفت من تعيين الفضاء فى مدينة ما بحارتين يصل بينهما نهر، اما الزمن فقد اكتفت من بدايته بالاشارة الى الاستعمار الفرنسى، ومن نهايته بالأمس القريب الذى حل فيه الانترنيت فى الفضاء العربى. بيد انه قد يكون للقراءة ان تعين الرواية فى سورية بعون ما تحفظ بطلتها فطمة من اهزوجة الأطفال فى زمن طفولتها "ديجول خبر دولتك باريس مربط خيلنا" والحق ان القارئ السورى لن يجهد كيما يعين الرواية فى مدينة حماة. وهى مدينة الكاتبة ابان الصراع المسلح بين السلطة والاخوان المسلمين فى نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات من القرن الماضى. ومهما يكن فقد خرجت الرواية من ربقة النقية باستراتيجية اللاتعيين، وعوضت خسارة التعيين بما هو اثمن، اذ بات شعاع الدلالة اشعة دلالات تتراقص فى الفضاء العربى عبر عقوده القليلة المنصرمة.

اما (الشرنقة) التى جاءت اشبه بالشهادة منها بالرواية، وبالأحرى: "سردية تطمح الى ان تكون رواية سيرية، وهذا ما بوسعى توكيده، فالكاتبة سجينة سياسية سابقة، وكوثر، رواية (الشرنقة) وبطلتها هى كذلك. بيد ان التقية جعلت الرواية لا تعين فضاءها، كما لا تعين الحزب اليسارى المحظور الذى تنتمى اليه كوثر. ولكن، وكما سبق بصدد رواية منهل السراج، لم يجهد القارىء السورى كيما يعين بلاده فى الرواية، وكذلك رابطة العمل الشيوعى والاخوان المسلمين وصراعهم المسلح مع السلطة قبل ثلاثة عقود. والحق، ان هول ما ترسم (الشرنقة) يجعل السؤال عن الخسارة فى عدم التعيين او عن جدوى تشغيل استراتيجية اللاتعيين فى هذه الرواية، سؤالاً غير ذى بال.

٣. الزمن

تؤشر بعض الروايات الى حضور خاص للزمن، تعبيراً عن مفهوم مختلف او احساس مختلف، فيكون له فعل ما فى تركيب شخصية ما او فى التركيب الروائى برمته. فبالعودة الى رواية نورا امين (الوفاة الثانية لرجل الساعات)، تذهب الاشارة الى اللقب الذى يحمله الأب (رجل الساعات) والذى يعنون الرواية، ولا يظهر فيها الا متأخراً. اما الأهم فهو ان الساعات تبنى الرواية فى احساس رهيف

بالزمن، فالفصل الاول عنوانه (ساعات) والثانى عنوانه (ودقائق) والثالث عنوانه (وثوانى) والرابع الأخير عنوانه (خارج الزمن). وفى هذا البناء ينقسم الفصل الاول وحده الى فقرات تتعنون بالساعات، فالأولى: (فى العاشرة دوماً)، والثانية: (فى السادسة يحدث ان). وفى فقرة (الثانية عشرة الرسمية) ينتهى عشق الساعة الرسمية بالأب الى ارباك ساعة جسده؟ اما فى فقرة (العاشرة صباحا المرغمة) فتصيب القرحة الرجل، فتتكلل ساعة الحائط فى غرفته بالحمرة، وتدفن اسفل عقاربها موعداً سرياً تفيض فيه الدماء ليلاً من الرجل المريض. لقد ارغمت الساعة "هذه المرة على التوقف حيث لا يحلو لها، وخفت الضحك الذى كانت تطلقه عندما تتجمع عقاربها فى رقم واحد".

وللزمن حضور آخر فى رواية العراقية لطيفة الدليمى (حديقة الحياة) فالأس الروحى الذى تقوم عليه هذه الرواية يتشكل فى الطبيعة والموسيقى والحرب والأنوثة، وقبل ذلك وبعده، فى الزمن، فكل شىء يسق من الزمن" تلك هى بحسب الرواية حقيقة الوجود. التى تجوهره كما تجوهر الانسان، لكن السؤال يظل لائباً: اين يسقط الزمن؟ ان قلب المرأة وحده يلاحق نبض الزمان الخفى. وتلك حقيقة اخرى تشكل السؤال اللائب، كما تشكل حقيقة الوجود، ومن اجل ذلك، ربما، لم تشارك ميساء التى تخرجت فى قسم الآثار فى التنقيب الا مرة فى أور، حيث تقول: "وجدتنى اعبث بالزمن" و"استخرج دهراً". ومن أجل ذلك ايضا. ربما، ينهض الأب (غالب) كعلامة فارقة فى (الماضى) الذى يستعاد فى زمن الحرب. ولئن كان الرجل قد قضى، فقد ترك للأم (حياة) ذلك الرسم السومرى المقس: رجل وامرأة وبينهما النخلة/شجرة معرفة الخير والشر، ووراءهما الأفعى وهما يمدان ايديهما الى عذوق المخلة، فكأن الدلالة تصدح بأن الرجل والمرأة شريكان فى المعرفة، وليس فى الخطيئة.

يحضر هذا الحفر فى الزمن فى رواية فيروز التميمى (ثلاثون)، لكنه حضور أكبر وأعمق مما فى رواية (حديقة الحياة). فلرواية (ثلاثون) نطفتها الانثوية التى تبدأ فى تلك اللحظة الحاسمة من الوجود: لحظة الخلق الأولى، أى لحظة (الماء) بحسب الرواية، والتى لا تفتأ تتخلق فى الجسد والطبيعة الى أن يأتى التاريخ. وهكذا يتأسطر الزمن وهو يتأرخ، كما العكس. وهذا ما يكون له لعب فاتن آخر فى رواية السعودية رجاء عالم (حبّى)، حيث يتخلق الزمن فى المكان المقدس وفى الانوثة، فإذا بالأسطورة تصير تاريخاً والتاريخ يصير اسطورة، مثله مثل المكان

والطبيعة والبشر والأحداث، مثل أم القرى والجزيرة العربية والقبيلة والطوطم والجن والحكيم وخردزبة وحيان وسارح وطاسين ودهر التملى و..حبّى.

إزاء ما تقدم تأتى تجربة الجزائية رشيدة خوازفى رواية (قدم الحكمة)، فكأنما تمضى فى اتجاه معاكس، مثلما فعلت روايتا الجزائريين أيضاً واسينى الأعرج (المخطوطة الشرقية) وابراهيم السعدى (بوح الرجل القادم من الظلام)، حيث الزمن يرمح فى المستقبل، ولكن على غير طريقة رواية الخيال العلمى.

تغامر رواية (قدم الحكمة) فى قراءة خمسين سنة قادمة عبر الحكايات التى تتعدد رواياتها، من الجدة الى الحفيدة الى الكاتبة التى تفتتح الرواية وتختتمها، مؤكدة أن حكايتها لا تصلح أن تكون رواية. وقد ساقت الكاتبة فى غير البداية والنهاية ما يلاعب الميتارواية، عبر تساؤل رشا خوزى عن الكاتب الحقيقى للرواية، وهى التى تذهب الى أن الرواية ليست بحاجة الى من يحاكمها، بل الى من يصغى الى حركاتها الدائرية الطفولية، فالأجدى، بحسب رشا خوزى، هو أن نقرأ بحب وشوق الرواية المصنوعة من "لحظات الكشف عن الحقائق الصغيرة التى تملأ ادراج الروح".

بين ستراسبورغ وموسكو واستنبول وحيفا والجزائر، تضرب رواية (قدم الحكمة)، وتتوالى التواريخ ٢٠٠٣، ٢٠٠٥، ٢٠٠٩،.. فى سنتا هذه تجمع المصادفة بين ريما وأستاذها ميلود فى ستراسبوغ، ليلى فى سنة ١١٠٢ سفر ميلود ورشا خوزى الى موسكو. وهناك تتبلغ رشا بموت حبيبها القديم الفلسطينى، فتعود الى حيفا، وفى فلسطين تمضى الرواية من إسرائيل وقرى عرب الـ١٩٤٨ الى السلطة الفلسطينية عام ٢٠٢١ الى ابعد فأبعد فى المستقبل المواربالانتحارات والاغتيالات والجاسوسية الصناعية و..الحريق الجزائرى الذى سيرمى رشا خوزى حين تعود الى الجزائر بعد نصف قرن، عجوزاً.

إنها المغامرة الخطرة فى تخييل المستقبل. ولئن كان ذلك يبقى رهاناً مفتوحاً لقارئ المستقبل، فمغامرة الكتابة أمام القارئ الآن تبدو مرتبكة بطموحها الكبير، إذ تروم النسب الحداثى، بينما تضيق ساحة اللعب باللاعبين، ويكبر الاشتباه بمد عباءة الحاضرة الى المستقبل.

٤ . محاولة تأنيث

فى حمأة الاشتغال الروائى، وبخاصة لدى الأصوات الجديدة، على الفردى والذاتى، ومنه: على السيرى، تتلامح محاولة الكاتبة فى

التأنيث، مما يتعلق بالوجود والجسد والكتابة، وبالتفاعل على نحو ما مع ما جاء به خطاب ما بعد الكولونيالية حول النسوية.

غير أن علينا منذ البداية الا نغفل عن تواضع ما تحقق روائياً وعن محدوديته، وعن كون الأمر صخباً إعلامياً أضعاف ما هو عليه من تحقق إبداعى. كما أن الأمر بدا فى حالات عديدة نشداناً للإثارة وتسطيحاً للأنوثة والجسد والجنس.

من القليل الذى يعبر عن محاولة جدية فى التأنيث تأتى رواية فيروز التميمى (ثلاثون) التى تبدأ من لحظة البدء، لحظة المرأة. الماء فى فجر الكون، عندما "كنت كأنى وجدت جزءاً منى، أو كأنى اكتملت". وفى هذا التأنيث للوجود تقرن الرواية فى رواية (ثلاثون) بين الماس وجسد الأنثى. فالماء منح المرأة شيئاً من لونه وطبيعته الذى دخل التاريخ دون المرأة، لتبقى وحدها خارج التاريخ، تفتش عما لا تدرى، وتعبر الجغرافيا.

وإذ تتألق اللغة الروائية فى (ثلاثون) لتعبر عن كل ذلك، تراها تلوح لقصيدة النثر، كأن نقرا: "أنا التى أستقبل احمرار القانى دون وجل الدم. رعب حروب الرجال المضحكة. يأتينى اليفاً وديعاً منى.. دمى الأحمر".

ومن هذا القبيل فى محاولة التأنيث أيضاً تأتى رواية رجاء عالم (موقد الطير)، حيث تجتمع اللفحة الصوفية ولعبة التقمص واللعب اللغوى.

بالرغم من الأخطاء الإملائية والنحوية الوفيرة على غير العهد بكتابة الكاتبة!

فإذا بعائشة التى تتزوج آدم وتنجب سهل، تنشق بالأمومة الى جسدين، بينما الأب يتوق، لفرط عشقه عائشة وغيرته من ابنه، الى أن يحشر جسده بين الوجه والوجه. وهنا تسوق الرواية خطابها فى (التخصيب). فالإنجاب ليس فعل لذة بقدر ما هو استنساخ روح من روحك، ليكون لك (آخر). وبقدر ما هو استنبات من جسدك، هو بتر لجزء منك. وفى تعالق محاولة التأنيث بالجسد، نرى حورية. توأم عائشة. لا تؤمن بجسدها الذى يموت، ولا تعرف إلا به. وجسدها نفسه، يؤكد على أن تدرك مهمة الخيالات غير المرئية التى تتوالد من الجسد البشرى.

حين تنجز عائشة لوحتها، فتفتح بالرسم سبلاً جديدة للعشق، يتحد جسدها وجسد توأمها حورية. ولأنه الجسد الصوفى يصير للوحة قلب وعين، وللدمية قلب، وتتحد عناصر الكون بهذا الجسد، فينخطف الحجر فى الحجر، والشجرة فى الشجرة، والولد فى الولد.

تعبر محاولة التأنيث عن نفسها فى رواية (موقد الطير) بالإلحاح على اتحاد الذكورية والأنوثة، كما تقرأ عائشة فى حالة ابنها، فتقول: "إنه يرجعنا لما قبل الانشطار الاول بتمام تذكيره وتأنيثه". وقد ألحت على هذا (النظر) رواية رجاء عالم (حبّى)، حيث نرى الطوطمية تنهض من الأرملة ماه سرمد قرينة حبّى، الى نور بنت النائحة الكردية، الى الخنثى ترنجان، الى "تمام التذكير والتأنيث" فتتأله الأنثى وتتقدس، وتكون جنوسه النص.

على نحو مختلف عما تقدم فى روايات فيروز التميمى ورجاء عالم، تتنزل محاولة التأنيث فى (الآن وهنا)، كما فى روايتى سمر يزبك (طفلة السماء) وعفاف البطاينة (خارج الجسد). وفى هذا التنزيل (الاجتماعل التاريخى) يصير تسريد الجسد عنواناً رئيساً. فالزواية الأولى تدوى عالياً بلعنة الأنوثة فى المجتمع السورى، فتتساءل الرواية الشابة نور: "أى لعنة حلت بى عندما خلقت انثى"؟ وتقول: "أن تكون انثى يعنى ان تكونى غير موجودة. فالأنوثة التى كانت فيما تقدم (البدء) وهى تمام التذكير كما التذكير تمامها، باتت الآن لعنة ونفياً. بل إن الأنوثة المتجسدة على الأرض هى لدى المسيحية ولدى فريق باطنى إسلامى، بحسب نور: "ارواح مذكرة عاقبها الله بمسخها الى أنثى، وعندما تتحول الروح المذكرة الى انثى فمن الصعب عليها العودة الى الذكورة. هى فقط تستمر عبر تجلى كونها امرأة، وذلك اقصى ما تستطيعه. وإذا حدث وأذنبت هذه الروح، فهى تتحول الى حيوان، وربما الى حشرة، وربما الى اشياء أكثر دقة لا تراها العين المجردة".

بتعرية هذا النفى للأنوثة، تقوم محاولة التأنيث فى رواية سمر يزبك كما تقوم فى رواية عفاف البطاينة. وإنها لمصادفة لا تخلو من الدلالة أن تصور الروايتان المشهد الجارح لتأكد الأهل من عذرية نور فى رواية (طفلة السماء) ومنى فى رواية (خارج الجسد).

وفى تجربة منى كان البلوغ اعتقالاً للجسد، وكان العنف هو اللغة التى انشأه عليها الأب. فالأب يضرب الأم ويضرب منى ضرباً (مادياً) مريعاً، كما يضرب بالسباب الجنسى ضرباً مريعاً ايضاً. وجراء ذلك يأتى العنف الثالث: التدمير الذاتى للجسد. غير أن جسد منى سيخلع هذا القميص بالانتقال من إربد وعمان فى الأردن الى بريطانيا، حيث يرتدى جسد منى قميص مسز مكفيرسون بزواجها من ستيورت، ثم يرتدى قميص الكسندرا عندما تضطر الى التخفى طلباً للنجاة من



ملاحقة الماضى الأسرى حتى القتل.

خاتمة

بالطبع ثمة تجليات روائية أخرى، وربما أفضل، لمحاولة التأنيث، سواء فى الروايات التى عرضت لها الفقرات السابقة أم فى سواها. تماما كما أن للاستراتيجية السيرية ولاستراتيجية التعيين وللزمن تجليات أخرى، وربما افضل، فى الغمر الذى جادت به العشرية الاولى من هذا القرن، كما أشرت فى المقدمة. ولكن ما تقدم. كما يؤمل. يمثل لما لعله أكبر تميزاً فى ما تقترحه المدونة التى جاءت من سوريا والأردن والجزائر ومصر والسعودية والعراق، عبر اثنتى عشرة رواية، أغلبها هو الرواية الأولى لصاحبتها.

() ناقد وروائى من سوريا

قدمت هذه الورقة فى ندوة مجلة "العربى" حول الإبداع العربى المعاصر فى الكويت المستقبل ■

ملـــف

قصيدة النثر وعبء الموروث: الجزيرة والعالم

د. سعد البازعى

لكن لا أحد يستطيع أن ينكر انتشارها فى مختلف أرجاء الوطن العربى ومنه مناطق الجزيرة العربية أودولها. إضافة إلى ذلك لن يمكن لأحد ان ينكر ان بعضاً من أهم المواهب الشعرية سواء على المستوى العربى العام أو على مستوى منطقة الجزيرة العربية لم يعودوا يكتبون شعراً يذكر خارج إطار هذا الشكل النثرى، أى أن عدداً لا يستهان به من الموهوبين شعرياً هم شعراء نثر. حدث هذا التحول منذ ثمانينيات القرن العشرين حين أصبح الشكل التفعيلى نفسه لدى عدد من الشعراء شكلاً ثانوياً، فى حين توارى الشكل العمودى أو البيتى إلى مخزن خلفى يعود إليه البعض فى مناسبات استثنائية.

قد لا يعترف البعض بمشروعية قصيدة النثر، أو على الأقل بمشروعية وصفها بالشعر،

الملاحظات التالية ليست معنية بمشروعية قصيدة النثر او انتشارها أو أهميتها، فهذه مما أعده من تحصيل حاصل بعد كل هذه السنين من الحفر الجمالى والتدفق الشعرى المدهش، وبعد ذلك العدد الكبير من المجاميع الشعرية والدراسات والتحليلات النقدية التى تتمحور حول تلك المجاميع. ما انا معنى به هنا هو ما يمكن أن نسميه "السياق العالمى" لهذه القصيدة مشيراً بذلك إلى الصلات الموضوعية والجمالية أو الشكلية التى تربط قصيدة النثر فى منطقة الجزيرة العربية

تحديداً بما ينتج عالمياً، وحين اقول عالمياً فلست اقصد الغرب الأوروبى أو الأمريكى حصرياً وإنما العالمى بالمعنى الواسع، اى العالم بما يشتمل عليه من ثقافات ونتاجات شعرية فى إفريقيا وآسيا وغيرهما. وبالطبع فإن الموضوع بهذه السعة والطموح هو مما يتجاوز الورقة أو البحث الذى يقدم فى ندوة، لكن تناوله ممكن على شكل مخطط يلمح إلى ما يمكن إنجازه بتوسع فى حيز أكبر ووقت أطول. فعدد الشعراء هنا، كما هو عدد النماذج التى تمثلهم والأماكن التى ينتمون إليها، يظل محدوداً، لكن عدداً أكبر بكل تأكيد يمكن إضافته فى نسخة أكثر توسعاً من هذه الورقة. القضية التى رأيت فيها معالم السياق وإمكانية المقارنة هى قضية العلاقة بالموروث أو التقاليد، سعى الشاعر إلى تبين طبيعة الموروث وموقعه منه وتأثيره عليه، وهذه قضية مركزية بالنسبة لخطاب شعرى يكسر الكثير مما قر فى الموروثات الثقافية والشعرية بشكل خاص، اى الخطاب الذى يتمثل بشعر الحداثة بشكل عام وقصيدة النثر بشكل خاص. لكنها أيضاً قضية مركزية تتجاوز الشعر إلى الثقافة بشكل عام وتمثل قضية مفصلية بالنسبة للمثقف إجمالاً وسعيه لتحقيق استقلاليته إزاء ضغوط التقاليد الاجتماعية ومطالبتها الفرد ان ينسجم مع معطيات التراث والمتعارف عليه والمقبول والسائد، إلى آخر ما هنالك من ضغوط يضطر معها الشاعر/ المثقف أن يمارس فرديته على نحو ما. إنه الوضع الذى توقف عنده مفكرون مثل عبدالله العروى حين قال "إن موقف المثقف فى البلاد المتخلفة ذو طابع مزدوج" مشيراً إلى حاجة المثقف، من ناحية، إلى تحليل المجتمع وفهمه، ومن ناحية أخرى إلى رغبته فى "أن يشارك فى تطوير مجتمعه..." (١)

سيتضح لنا أن الإشكالية المشار إليها ليست مقصورة على ما يشير إليه العروى بالمجتمعات المتخلفة وإنما هى موجودة فى مجتمعات تعد أكثر "تقدماً". يتضح ذلك من أعمال بعض شعراء الحداثة الغربيين الذين عبروا عن مواقف تجعلهم واقعين فى مأزق مشابه وعلى نحو يجعل تناولهم قابلاً للإدراج ضمن معالم السياق المشار إليه. ومن أولئك الشاعر الأمريكى وليم كارلوس وليمز الذى أنجز أهم أعماله فى النصف الأول من القرن العشرين (١٨٨٣-١٩٦٣) ويعد فى طليعة شعراء الحداثة الأمريكيين. فقد كان وليمز شاعراً تجريبياً ثورياً فى علاقته بالشعرية السائدة فى تلك الفترة، إذ كتب القصيدة القصيرة جداً وكان من رواد المدرسة التصويرية التى أسسها عزرا باوند، الشاعر الأمريكى الحداثى الشهير، هذا بالإضافة إلى كتابته للقصيدة المطولة التى سعى من خلالها، مثلما سعى من خلال قصائده الأخرى، إلى تأصيل الرؤية الأمريكية إزاء الرؤية الإنجليزية والأوروبية وذلك بالاتجاه إلى

تفاصيل الحياة اليومية والسعى إلى تخليص الشعر من الاكليشيهات السائدة عندئذ. نجد نموذجاً لذلك فى قصيدة له بعنوان "عقد" تتمحور حول التقاليد الاجتماعية المتصلة بترتيب جنازة الميت، وهى تقاليد معقدة بتفاصيلها.

يتناول وليمز هذا الموضوع من زاوية تمزج السخرية الضاحكة بجدية الموضوع. فهو يخاطب أهل بلدته مطالباً إياهم بتغيير أسلوبهم فى ترتيب الجنازة:

سأعلمكم يا أبناء بلدتى
كيف ترتبون جنازة
فأنتم توظفون لذلك جيشاً من الفنانين ...

ثم يمضى مفصلاً مقترحاته فى كيفية تبسيط الجنازة لتصير "جنازة بسيطة" وهو بتلك التفاصيل والمطالب إنما يذكرنا بحجم التقاليد الضاغطة التى تحيل مسألة إنسانية أساسية يفترض بها أن تبعث على التأمل بعيداً عن الشكليات إلى عملية معقدة ومثقلة بالنمطية والتفكير المتحجر. لكن الأمر بطبيعة الحال يتجاوز ترتيب الجنازة إلى ما هو أشمل، أى إلى طبيعة العلاقة بالموروث الاجتماعى الذى اعتاد الناس أن ينسجموا مع متطلباته بصرامة تقديسية لا تسمح بالكثير من التعديل فضلاً عن توجيه النقد. وبالطبع فإننا نلمح من وراء ذلك معاناة الشاعر بوصفه فرداً مثقفاً وذا حساسية عالية تدفعه لممارسة النقد الاجتماعى فى قضية يومية.

الشاعر السعودى محمد عبيد الحربى كان واحدا ممن عبروا عن تلك المعاناة فى مرحلة مبكرة من صعود قصيدة النثر فى المملكة. كتب الحربى منطلقاً من خلفية بدوية ككثير من أبناء جيل الثمانينيات الذين تحدروا من جنوب المملكة ووسطها واكتسبوا ثقافة ربطتهم بالعالم العربى والعالم بشكل عام فى بعض أرقى نتاجاته الفكرية والإبداعية. وكان طبيعياً أن ينشأ عن ذلك تمزق أو فى حالات أخف توتر بين مسارين، المسار التقليدى الشعبى الذى يشد الشاعر إلى بيئته وعائلته أو قبيلته ونسبه، ومسار يتصل بثقافة العصر المغايرة كثيراً فترسم له نسباً آخر. يقول الحربى فى قصيدة بعنوان "نسب" من مجموعته "رياح جاهلة":

امشى زمانين،
اتبع مسيرات الصحراء فى ريح جاهلة
سلالة الغفلات الكبيرة تطفئ شموعها حول جوابى،
وتطلب مهلة انفقتها مع الأوراق
هذا الذى كان ابن عمى، يتيه ظهيرتين عند يدى
ويلوذ كالدنيا فى دم كالرماد
وهذا الذى غاب لحبرى، يجىء من قسماته
إلى بساطة ابوابى .. طارقاً صيدى
لكنها حفاوة الوقت
جعلتنى مكانين(٢).

إنه الشاعر المعاصر بما يسميه الغفلات الكبيرة، ما يسميه العروى "البلاد المتخلفة"، وقد جاء ممثلوها من العشيرة ليطلبوا وقت الشاعر الذى ينفقه مع الورق والحبر، مع همه وعمله الثقافى، يجيئون يطلبون مساعدته متذرعين بنسب قبلى أو عائلى دون أن يعرفوا شيئاً عن نسبه الآخر، نسب الحبر والأوراق.
معاناة توحي بمعاناة الخربي يعبر عن الشاعر العمانى سيف الرحبى، أحد رواد قصيدة النثر فى منطقة الجزيرة العربية، وذلك فى قصيدة من مجموعته "رأس المسافر". القصيدة عنوانها "كل هذا العمر". يقول النص فى جزئه الأول:

ثلاثون عاماً .. كل هذا العمر الذى
حوشته من دهاليز الأجداد،
يفيض الآن على كتف الصحراء
وأنهارها الجافة،
وفى شوارع اباحت هذا المساء
كل أسرار مزابلها الخاصة،
مضيت باحثاً عن ظل اقدامى الذى
اضعته فى معترك الحضارات
ودكاكين الخضار(٣).

ثمة إحباط هنا يعيشه شاعر بلغ الثلاثين هى إرثه من ممرات الماضى المظلمة، من دهاليز الأجداد، ويجد تلك السنوات الثلاثين وهى تفيض على صحراء جافة، صحراء تطالبه بأن يثريها بما جمعه من معترك الحضارات. لكن مأزقه هو ان ما جمعه من معترك الحضارات لم يعد من الميسور استعادته، بعد ان اضاع ظل اقدامه، او اضاع طريقه حيث تصطرع الحضارات بعيداً عن جفاف الصحراء. يضاف إلى ذلك مأزق آخر هو أن الشوارع التى يراها، وقد تكون شوارع المدن المتحضرة، أو شوارع الوطن، تفيض بما يحمل على الأسى، فالمزابل الخاصة تحمل ضياعاً آخر أو نفايات أعمار اخرى تقابل عمره الضائع على كتف الصحراء.

فى مجموعة متأخرة للرحبى يطالعنا عنوان المجموعة بدلالة تؤكد الانشغال بالإرث: "مقبرة السلالة". إحدى قصائد المجموعة تتحدث عن جبل يخاطب الشاعر مشيراً إلى كثرة ترحاله ومتوعداً إياه أنه رغم كثرة الترحال فإن مآله إلى ذلك الجبل ليدفنه مثلما دفن من سبقوه:

رغم كل هذا الفراق
لن تهرب من جوارحى
التى لاحقتك احلامها فى اماكن كثيرة.
كان الحب الوحشى بيننا متبادل.
وسيحين وقت استلامك
بين الأبناء والأحفاد،
الذين تزاحمت أجداثهم فى شعابى ... (٤)

إلى نهاية ذلك الخطاب المقلق على اقل تقدير والذى يصعب أن نخطئ فى ثناياه ملامح الوطن بكل ما يمثله من إرث يتغلغل ليس فى الذاكرة فحسب وإنما أيضاً فى البناء الوجدانى الذى سيعيد الشاعر إلى أرضه ليموت هناك.
السلالة التى يتحدث عنها سيف الرحبى شغلت أيضاً شاعراً باكستانى الأصل أمريكى الإقامة والجنسية، كتب بالإنجليزية عن تجربته الحقيقية أو المتخيلة فى قصائد أحلته مكانة مرموقة على ساحة الشعر الأمريكى فى العقود الأخيرة من القرن العشرين. فى قصيدة بعنوان "رجال الثلج" يكتب آغا شهيد على

عن علاقته بأجداده المنحدرين من جبال الهيمالايا. أولئك الأجداد هم الإرث الذى لا يستطيع الشاعر الانفكاك عنه، والمشكلة الرئيسة ليست فى هذا الارتباط بحد ذاته، وإنما فى الفجوة الهائلة التى تفصل الشاعر عن تلك السلالة ثقافياً واجتماعياً. علاقتهم بالطبيعة، وعلاقتهم بعضهم ببعض وبالنساء على وجه الخصوص تجعلهم على طرفى نقيض، كما توحى القصيدة، مع شاعر ورث رقة الحضارة وإنسانية العلاقات سواء مع الرجال أو النساء.

جدى المخلوق
من ثلج الهيمالايا،
جاء إلى كشمير من سمرقند،
حاملاً كيساً من عظام الحيتان:
هيكله العظمى
منحوت من جبال الثلج، أنفاسه
قطبية،
جمد النساء فى عناقه.
زوجته ذابت لتصير ماءً حجرياً،
شيخوختها تبخر
واضحٌ.
هذه التركة،
بهيكله تحت جلدى،
تحدرت من ابن إلى حفيد،
أجيال من الرجال الثلجيين على ظهرى.
ينقرون كل عام على شباكى،
أصواتهم فى خفوت الجليد.
لا لن يعتقونى من الشتاء،
وقد وعدت نفسى
حتى إن صرت رجل الثلج الأخير،
أن أمتطى، نحو الربيع،
أكتافهم الذائبة.

الفرق الواضح بين موقفي الشاعرين، العماني والباكستاني، هو فى أن الباكستاني يريد التخلص من الإرث، ربما لأنه يربطه بوطن وثقافة يود الخلاص منهما، فى حين أن العماني يعيش علاقة غير محسومة مع وطنه، فالجبل يقول له: "كان الحب الوحشي بيننا متبادل"، أى أن ثمة شداً وجذباً مستمران وواضحان فى استمرارية الغياب والعودة. ذلك ما تؤكده القصيدة الأقدم لسيف الرحبي، تلك التى وردت قبل قليل والتى تشير إلى ما يسفحه الشاعر من إبداعه على كتف الصحراء.

سيف الرحبي لا يريد أن يمتطي إلى الربيع أكتاف أجداده، أى أن ينشد الخلاص منهم وعلى حسابهم أيضاً، وهو فى هذا أقرب إلى محمد الحربي الذى يتبرم بهذه الصلات ويراها عبئاً لكنه لا يتخيل نفسه وقد خلص منها، إنه يظل فى مكانين معاً، ممزقاً بين همه الثقافي وصلات الإرث. هذا التمزق هو ما يتكرر بحدود متفاوتة لدى شاعرة عرفت بتميزها المبكر فى كتابة قصيدة النثر.

فى مجموعتها "جريان فى مادة الجسد" (١٩٩٢) تواجهنا الشاعرة الإماراتية ميسون صقر بنص مطول نسبياً يحمل عنوان المجموعة نفسها، الأمر الذى يوحي بأننا إزاء نص مركزي فى تلك المجموعة. هذا النص المكتوب بلغة سريالية متشظية ومفعمة بغير قليل من الغموض، يسفر أحياناً، عبر مقاطع تتخلل النص، عن طبيعة التمزق الذى وجدت الشاعرة نفسها فيه وهى تواجه موروثها العائلي الخاص. فنحن فى هذا النص إزاء ما يشبه السيرة الذاتية، تماماً كما هو الحال بشكل أو بآخر فى قصائد الحربي والرحبي. من المقاطع المشار إليها قولها:

كل قبيلة مسودة لتاريخ قمعي
كلهم ضلفة باب يسد على قامتي
كلهم أهالوا ترابهم
وحاكموا بؤرة تفجر ماءها بالنضب:
فراغ البيت من الحب
فراغ البلاد من الرياح ...

يتلو هذا المقطع المباشر إلى حد بعيد مقطع آخر يذكرنا بشهيد آغا على فى رسم الضغوط المباشرة التى يمارسها الأهل على ذات الشاعرة: "بشر مملوؤن بما يتيح لهم الجنس الخفى/ صدورهم خاوية إلا من رذاذ القيظ/ وصحراؤهم مباغتة إياى بالجلد على ظهر موحش/ والبيت مرايا لا ترى بياض الغيظ محموماً بالصراخ". إنه القمع الذى يصل إلى حد الحيلولة حتى دون الصراخ.

بعد هذه الوقفات القصيرة يأتى مقطع أطول حاملاً دلالات العلاقة القمعية مع المجتمع المحيط عبر صور اقل مباشرة وأكثر غنائية:

نصف جسمى مشلول فى الحركة
وساكن نصفه الآخر
لا يحلم سوى بالنصف المطفأة فيه دائماً
وساوس الانتحار
اشعلت حريقاً فى غرفتى
علنى أنقذ أمومة تسيل
علنى أحرق وطنا من الورق المقوى
وأسقط محترقة - فاحمة
النار حميمة بى
شغوفة بلسعها لأناى
مؤجلة فوضاى:
خرابى المتشبث بالعالم
اب لا يستطيع ... (٥)

أى وطن يا ترى هو المصنوع من الورق المقوى؟ هل يمكن الوطن الهش الذى تعيش فيه، الوطن الذى تراه ورقاً لهشاشته ويراه الآخرون أرضاً وسماءً؟ ولماذا ورق مقوى إن كان الهدف التعبير عن الهشاشة؟ أم أن الورق المقوى هو أعمال الشاعرة وهى رسامة أيضاً، كما هو معروف؟ الاحتمال الأخير هو الأقوى لأن الحريق المشتعل منذ البداية حريق ذاتى يتجه لاحتمالات الأمومة أو مستقبلها فى الأنثى، مثلما يتجه إلى عالم الشاعرة/الرسامة بشكل عام: الغرفة والأنا والفوضى والخراب، كل ذلك يتجه إلى الداخل. ثم تأتى الإشارة الشخصية إلى الأب العاجز عن فعل

شىء (وفى القصيدة إلماحات أخرى إلى جوانب مختلفة من حياة الشاعرة ووجوه معاناتها). كل ذلك يعبر عن حالة قصوى من التبرم، من الرفض، من الرغبة فى الخلاص من إرث موجع يرفض التغيير ويصر على تهميش الفرد وتكميم اختلافه.

ذلك التكميم هو ما تشير إليه شاعرة أمريكية سوداء فى خضم ثورتها على التقاليد العائلية التى توجهها دائماً تجاه الأعراف السائدة. غير أن ثورة جويندولين بروكس، الشاعرة التى حققت شهرة واسعة وحصدت كل الجوائز الممكنة فى بلادها قبل وفاتها عام ٢٠٠٠، تظل ثورة ملطفة كثيراً إذا ما قيست بثورة الشعراء العرب، فعلى الرغم من الدلالات البعيدة لموقف الشاعرة تجاه ما يفرض عليها من مراعاة للأصول فى سلوكها اليومى، فإن تعبير الشاعرة حيال ما يغضبها فى القصيدة التى أشير إليها هنا ليس بحجم ما نجد لدى الشاعر أو الشاعرة العربية. عنوان قصيدة الشاعرة الأمريكية هو "أغنية فى الفناء الأمامى":

أمضيت حياتى كلها فى الفناء الأمامى
أود لو ألقيت نظرة على الخلف
حيث تنمو أعشاب قاسية وجائعة تهم أحداً.
إن الوردة تزعج البنت.
أود الآن أن أطل على الخلف
وربما على أسفل الزقاق
حيث يلعب الأطفال الفقراء.
أحتاج يوماً ممتعاً.
إنهم يفعلون أشياء مدهشة.
يستمتعون بوقتهم.
أمى تسخر، وأنا أقول كم هو رائع
أنهم لا يذهبون إلى الفراش عند التاسعة إلا ربع.
أمى تقول إن "جونى مى"
ستكبر لتصير امرأة سيئة.
إن "جورج" سيدخل السجن حتماً
(لأنه باع بوابتنا الخلفية الشتاء الماضى).
ولكنى أقول إن ذلك رائع، أقسم.

اود أن أكون امرأة سيئة أيضاً.
وألبس الجوارب السوداء الشجاعة
وأتمخطر فى الشارع والمساحيق على وجهى.

ليس فى هذه القصيدة ظلال من التاريخ الطويل للعبودية الذى حملته عائلة بروكس مثل غيرها من العائلات الأمريكية السوداء لعقود طويلة، وبالتأكيد فإن هذا لا يعنى أن الشاعرة غير معنية بذلك التاريخ فى مجمل أعمالها. لكن ما تشير إليه فى هذا النص تحديداً يتعلق ببعض الهموم اليومية التى تعنى بها قصيدة النثر تحديداً من خلال التفاصيل واللغة التى تكسر فخامة البلاغة وديباجتها الموروثة وما إلى ذلك من سمات.
لقد وجدت فى قصيدة بروكس ما يتناغم مع إشكالية الإرث وإن من زاوية مخففة قد تعكس التمايز الثقافى أيضاً. ومع أن القصيدة شديدة الوضوح فى تقديرى فإن مما يلفت النظر اتكاؤها الواضح على عنصر المفارقة فى التقابل بين الفنائين الأمامى والخلفى، الأول محل الاحتفاء الاجتماعى والثقافى عادة، بوصفه ما يراه الناس ويقدمونه لغيرهم، فهو الوجه الجميل المعطر، والآخر بوصفه النقيض لما يرى وهو الذى ترى فيه الشاعرة المتمردة ما يعبر عنها أكثر من غيره. فالوردة تزعج البنت، كما تقول، الوردة رمز الجمال المتفق عليه والمكرس، والتى على الرغم من جمالها تصير مملة إن طال المكوث امامها. فأحياناً تكون المسألة كما فى الأغنية المصرية الشائعة: "علشان الشوك اللى فى الورد بحب الورد".
نحن إذاً إزاء جملة معطيات شعرية تؤكد عمق العلاقة بين القصيدة الحديثة، النثرية بشكل خاص، والموروث، على أن تلك العلاقة ليست علاقة انسجام وتماهى بقدر ما أنها علاقة توتر بين شد وجذب، انتماء وانفصال، على النحو الذى يظهر إشكالية الشاعر والمثقف الحديث فى علاقته بالبيئة الثقافية المحيطة وسعيه للتفاعل معها والانسجام معها من ناحية، وحرصه، من ناحية أخرى، على الاحتفاظ بفرديته والإعلاء من شأن تلك الفردية لتصبح قيمة ذاتية لا يتردد فى دعوة الآخرين إلى تبنيها. ولعل من الواضح أن شعراء منطقة الجزيرة العربية ليسوا بدعاً فى هذا، فالإشكالية أكثر عالمية من أن تكون محصورة فى منطقة بعينها سواء كانت عربية أم غير ذلك، لكن تبين ذلك قد لا يتأتى دون سياق المقارنة وهو ما سعت هذه الملاحظات إلى الإفادة منه.

الهوامش:



١- العرب والفكر والتاريخى (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى ١٩٨٣). ص ١٧ - ١٨ .

٢- رياح جاهلة (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (١٩٩٢) ص ٣١

٣- رأس المسافر (الدار البيضاء : توبقال، (١٩٨٦)، ص ١١ .

٤ - مقبرة السلالة (كولن، المانيا، منشورات الجمل ، ٢٠٠٣) ص ٤١ .

٥- جريان فى مادة الجسد (د.م: د.ن: ١٩٩٢) ص ٦١ -٧٢ .

ملــــف

البدايات المبكرة

يوسف أحمد

عندما أبدأ الحديث عن بداياتى فإن أول ما أعود إليه هو بيئتى التى ترعرعت بها

والبيت القديم والحوش الرحب الواسع الذى من خلاله كنت أجلس ساعات متأملا السماء والصفاء والأفق وفي الوقت نفسه كان يغرينى اللون البنى الذى أكسبه الطين لجميع حيطان المكان ومدى علاقته وانسجامه مع أسلوب الحياة.

فرسمت هناك بمخيلتى صورا جميلة لحياتنا الشعبية وأبوابها المتألقة المنسجمة والملتصقة والمفتوحة التى تنم عن شكل الروابط الاجتماعية حيث لم يحدث يوماً أن شاهدت بابا مغلقاً بل كنت كثيراً ما أذهب إلى أولاد الفريج أو هم يأتون عندنا حيث كان الفريج عبارة عن مكان مفتوح للكل.

واجمل ما فى تلك المرحلة قصتى مع الفحم حيث كانت أمى فى تلك الفترة من (الخمسينيات، والستينيات) تطهى على الفحم فكنا انا وأبى نجمع الحطب للوالدة من الصناديق الخشب التى يفككها وكنت دائما أحمل الفحم بيدى أرسم شخبطات على الحائط ورسوماً لأفكار كانت تجول بخاطرى وأقمت اول معرض فى دهليز المنزل وكان الجمهور هم فتيات وأولاد الحى.

تلك كانت البذور الأولى لمشوارى الفنى.

القاهرة - كلية الفنون الجميلة

أما مرحلتى الثانية فى مشوارى الفنى فكانت بالقاهرة حيث حصلت على بعثة حكومية ووقتها كان هذا الأمر شيئاً نادراً وأرسلت إلى القاهرة سنة ١٩٧٢، كانت أمالى وقتها فى أن أدخل كلية الفنون الجميلة وأتخصص في تصوير او فن الرسم لكن وزارة التربية والتعليم حددت دراستنا فى قسم التربية الفنية باعتبار أنها كانت تطمع فى أن يرجع الخريجون للتدريس فى قطر.

أقمت بحى الدقى وكانت كليتى بالزمالك، وقام بتدريسى كبار الأساتذة للتربية الفنية الذين تركوا فينا آثاراً كبيرة وما زالت أثارهم واضحة على الجيل الجديد منهم الدكتور رحمه الله محمود البسيونى والدكتور حمدى خميس والدكتور لطفى زكى والمرحوم منير سرحان والدكتور كمال المصرى الذى علمنى تاريخ الفنون وعلمنى ماذا يعنى الوقت والانضباط بإضافة إلى الحضارة الفرعونية والحضارة القبطية والإسلامية والمتحف الإسلامى والمتحف المصرى الذى كنا نعمل فيه سكتشات أيام الدراسة.

ومن الذين كنت أدرس أو أسمع عنهم محمود سعيد الذى شاهدت أعماله، وأيضا سيف وانلى ، أحمد صبرى وراغب عياد الذى قابلته من حسن حظى فى الزمالك في معرضه الأخير ٧٤ فى قاعة الدبلوماسيين، وغيرهم الكثير.

بالطبع تأثرنا بالحوار الفنى العظيم الذى كان يومها فى مصر.

الدوحة - المعرض الشخصى الأول ١٩٧٧

بعدما رجعت من القاهرة اشتغلت مساعد تربية فنية وفى نهاية ٧٦ حتى بداية ٧٧ كان الأستاذ قاسم زينى موجه التربية الفنية وفى تلك السنة بدأ مع الأستاذ ناصر العثمان والأستاذ يوسف درويش بإنشاء متحف قطرى يتبع لوزارة الإعلام هنا اشتغلت مساعد موجه وكنت الوحيد القطرى بين الأساتذة الكبار وعندما انتقلت من وزارة التعليم إلى وزارة الإعلام عملت أول معرض شخصى فى قطر فى مارس ١٩٧٧ . حيث عرضت تجاربى العديدة اثناء دراستى الأكاديمية في القاهرة.

الولايات المتحدة الأمريكية - حلول فنية جديدة للحرف العربى

كانت فرصتى الكبيرة الذهاب إلى أمريكا لدراسة الماجستير حيث قمت بدراسة تقنيات جديدة بالنسبة إلى وبخاصة الحفر

الليثوغرافى ، السلك سكرين، الحفر على المعدن، الحفر ذو الطبعة الواحدة.

وهناك فى أمريكا تخلصت من الأحجام الصغيرة وبدات برسم لوحات بأحجام كبيرة .

وقد قمت بزيارة مدن أمريكية مثل نيويورك وواشنطن ولوس انجلوس وشيكاغو باحثا متعطشاً للتعرف على كنوز الفن ورواد الفن الحديث فى أمريكا أمثال بلولوك ، توبى ، ستيلا، وغيرهم..

معارض الهواء الطلق - الدوحة

وبعد عودتى لقطر عملت فى إدارة الثقافة والفنون فى سنة ١٩٧٧ فكرنا أنا والأخ حسن الملا والأخ محمد على أن نقيم معرض الهواء الطلق فى الدوحة وكانت أساس الفكرة هى التواصل مع الناس فى أماكن تواجدهم فقررنا أن نقيم المعارض فى الساحات العامة والأسواق التجارية فقمنا بشراء سيارة van مفتوحة من الخلف واشتركنا فى دفع اقساطها حيث كان يدفع كل منا ١٠٠ ريال كقسط شهرى.

فأخذنا الباص ومررنا على مدن وقرى قطر وحواريها من جنوبها إلى شمالها ومن شرقها إلى غربها.

وبعد ذلك عملنا ثلاث معارض متحركة للجمهور، احدها فى الخور وكانت إذاعة قطر تتابعنا بكل المعارض سواء فى الدوحة أو فى الشمال، حتى أن بعض أهل الخور تعرفوا على بيوتهم من خلال اللوحات التى قمنا بعرضها.

كنا نعرض فى ساحات مفتوحة فى المدن منها الخور، الكورنيش، الوكرة على البحر حتى إننا عرضنا فى أحد المراكز التجارية فى ١٩٧٧ عرضنا عند دوار البنك العربى، كذلك فى نادى الموظفين، النادى العربى.

كانت تجربتنا هذه تطمح إلى نشر الثقافة الفنية واتاحتها إلى مختلف شرائح المجتمع بحيث يستطيع الجميع حضورها والتعرف عليها واقتنائها ولذلك كانت اسعارنا زهيدة، اللوحة بـ ١٥٠ ريالاً و٢٠٠ ريال.

تدريس الفن التشكيلى - كلية الفنون الجميلة بقطر وإصدار الكتب

من المراحل المهمة التى اعتبرها ذات قيمة فى مسيرتى هى تدريس الفن التشكيلى فى جامعة قطر لمدة ٢٢ سنة حيث قمت بتدريس مقررات عدة منها تاريخ الفن وأسس الرسم والتذوق الفنى وخلال هذه السنوات الطويلة استطعت أن أساعد فى صنع جيل مثقف فنى وهذا بالطبع يخلف جمهوراً عريضاً

نحن بحاجة إليه.

أصدقاء الفن التشكيلي

نظرا للصداقة والعلاقة الحميمة التى تربطنى مع فنانى دول الخليج وبخاصة فى الكويت مع الأخ عبد الرسول سلمان رأينا أن نتجه بالفن التشكيلى الخليجى إلى العالمية عن طريق التحرك الشخصى بعيدا عن المعارض الرسمية. طرحنا هذه الفكرة على بعض الفنانين الخليجيين الآخرين حتى توجت بإقامة أول معرض فى ابو ظبى ١٩٨٥ وأقمنا بعدها عدة معارض فى عدة عواصم عربية وعالمية إلى أن توجنا عملنا بإصدار كتاب خاص بالجماعة.

المشاركات الفنية الخارجية والجوائز

خلال مسيرتى الفنية حصلت على عدة جوائز عربية ودولية منها: جائزة السعفة الذهبية فى الرياض على مستوى دول الخليج ، جائزة الحفر الثالثة فى بينالى القاهرة الدولى، جائزة المحكمين فى بينالى انقرة الدولى للفن الأسيوى الأوروبى، جائزة بينالى بنغلادش الدولى السابع للفن الأسيوى المعارض عام ١٩٩٩ .

هذه الجوائز اعطتنى دافعاً قوياً ومفيداً للاستمرار فى تجاربى الفنية وبخاصة استخدام الحرف بالتشكيل.

متحف المستشرقين ١٩٩٢

أما بالنسبة لمتحف المستشرقين عام ١٩٩٢ فكانت فكرة أحد تلاميذتى وهو الشيخ حسن فهو شخصية غير اعتيادية فى حبه لتاريخ بلده ولفنونها وكان يعشق التاريخ أيضاً وبخاصة تاريخ المنطقة العربية فبجانب اقتنائه لكتب المستشرقين وأدوات رحالتهم إلى المنطقة كان يعشق اقتناء لوحات المستشرقين من هنا لمعت فكره متحف المستشرقين واستعان الشيخ حسن بى فى إنشاء هذا المتحف حيث إننى لدى بعض المعلومات عن بعض الفنانين المستشرقين كأمثال جيروم ودينة - ديفيد روبرت وقمنا بالاتصال بالمزادات العالمية وراقبت المزاد الذى يهتم بهذه الفنون فى مختلف المدن الرئيسية فى العالم، ولذلك اتصلنا ببعض هذه المزادات حتى استطعنا فى وقت قصير اقتناء أكثر من ٦٠٠ لوحة فنية كلها تصب فى رسم تاريخ المنطقة العربية من خلال فرش الفنانين الأوروبيين.

متحف الفن العربي الحديث ١٩٩٤

وتطورت هذه التجربة لتلامس حلماً كان يراودني وهو إنشاء متحف للفن العربي الحديث الذي كان أيضا من ضمن اهتمام الشيخ حسن فأسسنا المتحف الفن العربي الحديث سنة ١٩٩٤ . وحيث إنني لم أغب عن أية فاعلية على المستوى العربي والذي اتاحت لي هذه الفعاليات للتعرف والاحتكاك بالفنان العربي والجمعيات والنقابات المنتشرة حول العالم العربي. بدأنا في تجميع اللوحات للفنانين القطريين مرتكزين على تاريخ الفنان الكامل ثم عممنا هذه القاعدة على البقية من الفنانين العرب استثمرت صداقاتي الخاصة بالفنانين كي أستطيع أن اشترى إحدى لوحاتهم بطرق اقتنائها للمتحف فدفع بعض الفنانين للتنازل عن أعمال عزيزة عليهم لنا. وقمت بمحاولات وجولات في العالم العربي بغرض الاقتناء وبناء جسور فنية بين الفنانين وبين المتحف وحيث وصلنا إلى أكثر من ٥٠٠٠ قطعة فنية من تصوير ونحت وخزف وحفر وأعمال تركيبية.

التجارب الفنية في قطر وخصوصية التجربة المحلية

ما يؤسفني حقا هو افتقار التجربة الفنية في قطر إلى الخبرة والعنصر النقدي حيث يوجد في قطر فنانون وممارسون وموهوبون على الساحة التشكيلية ولكن على المستوى النقدي فلن تجد أحداً واعتقد انه على الجهة المعنية بالجانب الثقافي أن تهتم وتساعد على إيجاد الناقد والنقد الفني.

أنا شخصيا مارست النقد الفني في قطر من خلال مجلة الدوحة وجريدة الراية القطرية. وأثرت هذه التجربة على كفنان وبخاصة من خلال المنجز الفني حيث كنت امارس النقد بعد إنجاز اللوحة لأضع نفسي في موقع المتفرج والناقد على العمل وهذا ما اتاح لي قراءة العمل الفني وتقديمه بالشكل المثالي الذي أطمح إليه. وقد خشيت أن يأخذني النقد الفني من العمل الفني لذلك آثرت الاستمرار في العمل الفني أكثر عن النقد.

وبعض الفنانين العرب لهم محاولات بسيطة ولكنها تبقى محاولات دون منهجية اكاديمية فالنقد ليس هو تغطية خبر لشخصية فنية أو افتتاح معرض وما هو محتوياته. النقد الفني هو حالة أخرى يختلف من الناحية التشريحية للعمل الفني والعمق الفكري.

بالنسبة لى، الناقد الفنى هو الفنان نفسه من خلال مقارنته لتجربته الفنية مع تجارب الفنانين الآخرين.

التجربة العربية والحرف العربي

أما بالنسبة للتجربة العربية فكان الهم الأكثر الحاحاً فى لقاءاتنا العربية على مستوى التشكيل هو كيفية الوصول إلى الهوية العربية من خلال التشكيل فكانت هناك أطروحات كثيرة منها استخدم التراث وتوظيفة أو الموتيفات العربية الإسلامية.

وكان أكثرها رواجاً من شرق الوطن العربى إلي غربه هو استخدام الخط العربى حيث بدأت هذه التجربة من مصر والعراق على أيادى فنانين منهم مديحة السيد عمر فى نهاية الأربعينيات من القرن الماضى والدكتور يوسف سيدة وعمر النجدى من مصر.

كنت متابع جيداً لتجربة البعد الواحد والأفكار الفنية التى طرحت أنذاك منها استخدام المنظور السطحى والحرف وبما أننى كنت فى الأصل بدأت خطاطاً، حبى للخط العربى أعطانى دفعة جديدة مع دراستى للخامات ومجالات الفنون التشكيلية الأخرى فى القاهرة كى أوظف هذه الحروف والكلمات فى لوحاتى.

كانت التجربة الأولى فى عام ١٩٧٣ حيث كان الحرف مقروءا ومزيناً بالزخارف النباتية والهندسية وبعد ذلك بدأت الزخارف تحتفى وأكتفيت بالكتابة العربية إلى أن تفكك الحرف وبدأت أعيد تركيب هذه الحروف لإيجاد صيغة جديدة لهذه التراكيب.

حاولت أن أقدم تجربة حروفية من الخليج تتعانق مع التجارب العربية الأخرى ولكن للأسف فقد تفككت هذه التجربة العربية ولم يكتب لها النجاح نظراً للظروف السياسية التى مر ويمر بها الوطن العربى..

الانتقال إلى العالمية وذوبان الخصوصية وتوحد الطرح الإنسانى

فى المراحل اللاحقة توجهت للعالمية وذوبان الخصوصية وتوحد الطرح الإنسانى فى رؤيتى للفن فى الشرق الأوسط وبخاصة فى ظل العولمة الجديدة بما حملت من تزامن للمعلومات وفتح الحدود وإلغاء القيود المفروضة على نقل المعلومة، فإننى أرى أن فن هذه المنطقة سوف يذوب شيئاً فشيئاً مع ما يدور حوله وسوف يتوحد الطرح بين فنان الشرق الأوسط واى عاصمة عالمية أخرى ■

ملف

النص المشتبك

د. شيرين أبو النجا

أولا: دلالة اختيار العنوان

اعتقد ان العنوان هو افضل مدخل للحديث، او بالأحرى للدخول مباشرة فى الموضوع وليس من باب التقديم، فهو عنوان يثير عدة أسئلة - ولا أرغب فى استخدام مصطلح إشكاليات - لأنها أسئلة تتعلق بمنهجية التفكير. فعلى المستوى المعرفى، مثلا لم نسمع من قبل (وربما لن نسمع مطلقا) عن «تجارب رجالية، جديدة فى الإبداع العربية. إذن فكرة القاعدة والاستثناء لاتزال حاضرة فى ذهنية الناقد والمتلقى العربى على السواء . وهذ الذهنية التى تتخذ من شعار «المرأة المظلومة والمضطهدة، شعارا لها، وعليه لابد من الأخذ بيدها وتسليط الضوء على أعمالها (انتهى هذا التيار منذ ٨٠ سنة فى الغرب ومن حوالى عشر سنوات فى العالم العربى).

السؤال الثانى الذى يثيره العنوان بشكل تلقائى هو «جديدة، بالنسبة لماذا؟ ما القديم؟ هل نحن نتحدث عن حقبة زمنية أم عن جيل بعينه؟ هل نتحدث عن اشكال وقوالب جديدة مغايرة للسائد أم أننا نشير إلى المضمون؟

ولأن كل تلك الاشارات تقريبا فقدت معناها فلا مخرج منهجيا ومنطقيا سوى العودة إلى ما طرحه الناقد جابر عصفور بالأمس: تغير صورة العالم تماما، والحراك الديموغرافى الهائل المتمثل فى النزوح واللجوء والهروب وعدم إمكان الفكاك من العولمة بكل تجلياتها. من وجهة نظرى لا يجدى الآن سوى هذا المدخل

للنظر إلى الرواية بشكل عام وفى قلبها الرواية النسوية، باعتبار أن النساء قد أصبحن جزءا لا يتجزا مما يحدث ، بداية من الخطاب المؤسسى ومروا بخطاب البورجوازية الصغيرة وانتهاء بالتيارات الأصولية المتطرفة سواء كانت النساء فى أى من هذه الخطابات ذاتا أم موضوعا لا يمكن فصلهن عما يحدث أو عزلهن أو حتى جمعهن فى سلة واحدة نضع عليها لافتة «نساء» ببساطة لم تعد ولم تكن كلمة «امرأة» تعنى اى شيء» عن أى امرأة نتحدث؟ أذكركم أننا لا نقول رجلا إلى الكتابة الإبداعية.

إذن أى تجارب سأتحدث عنها ستكون معتمدة على هذه الفكرة، الحراك الديموغرافى الهائل الذى يدفع الكاتبة إلى التشبث بالمحلى مع عدم اغفال التغيرات الهائلة الحادثة فى العالم فتظهر فكرة التضفير بين المحلى والعولمى إذا جاز التعبير وهو أحد أشكال مناهضة العولمة أو لنقل هو شكل من أشكال تطويع العولمة وهو ما أصبح إحدى المناطق المهمة الآن فى مجال دراسات ما بعد الاستعمار. ولكن إذا كان هناك إصرار على فكرة القديم والجديد فلنقل إن هناك نقلة ملحوظة فى الكتابة النسوية. ففى التسعينيات من القرن الماضى حدثت طفرة هائلة فى الكتابة النسوية فى العالم العربى مع وجود تفاوت بالطبع بسبب تعدد أشكال السياق الثقافى والسياسى والاجتماعى فى العالم العربى . بدأت هذه الطفرة بالتركيز الشديد على الخاص، والذات وغير ذلك مما عابه النقاد على تلك الرواية . بمعنى آخر كان عنصر الجندر هو منطلق الرؤية السردية . مع سيطرة العولمة والحراك الديموغرافى لم يعد الجندر هو العنصر الوحيد، بل ظهرت عناصر أخرى تفرض نفسها على الرؤية والشكل، فظهر عنصر القومية والطبقة والمجتمع الصغير والكبير والدولة.. وغير ذلك من العناصر التى فرضت نفسها بشكل انطولوجى ومعرفى.

إذن كل ما يمكن فعله هو رصد أشكال كتابة المحلى المضفور مع العولمى وقد يكون الجديد أن مناهضة الرجل أو الاشتباك معه لم يعد الهم الرئيسى لهذه الكتابات ، بل هى تناهض تيارات أصولية من ناحية المضمون ومن ناحية تواجد النص ذاته، وتناهض سلطة سياسية حاكمة قامعة لا تتوقف تجلياتها عند حدود الأسرة بل تتجاوزها يظهر ذلك مثلا فى رواية «هند والعسكر» للسعودية بدرية البشر، حيث تنتهى الرواية بمقتل شقيق هند الذى انضم للتيار الأصولى وبانهيار البرجين فى نيويورك ». تتناول بثينة العيسى الكويتية فى روايتها «سعار» وقوع المرأة بين شقى الرحى، الانغلاق المجتمعى من ناحية وأحداث الحادى عشر من سبتمبر من ناحية أخرى. رواية تشتبك مع العالم بأكمله كما تقول الشاعرة سعدية مفرح فى المقدمة التى

كتبتها للرواية.

في روايتها الأخيرة ،أصل وفصل، تغوص سحر في المحلى بنفس مقدار اشتباكها مع العولمي رغم أن السياق الظاهر هو إعادة حكى تاريخ فلسطيني تحت الانتداب البريطاني، لكن هناك التساؤل عن التطرف وعن الكيفية التي أدت إلى ضياع فلسطين سرعا ، وهو ما يتضح عبر تصوير العلاقة بين الفلسطيني والفلسطيني العائد من الخارج والإسرائيلي المحتل، وهو ما فعلته رضوى عاشور المصرية في آخر رواية صدرت لها بعنوان ،فرج، حيث ضفرت ما وقع في السبعينيات من القرن الماضي - أي ذروة أحداث الحركة الطلابية المصرية مع أحداث الحركة الطلابية في فرنسا عام ١٩٦٨ .

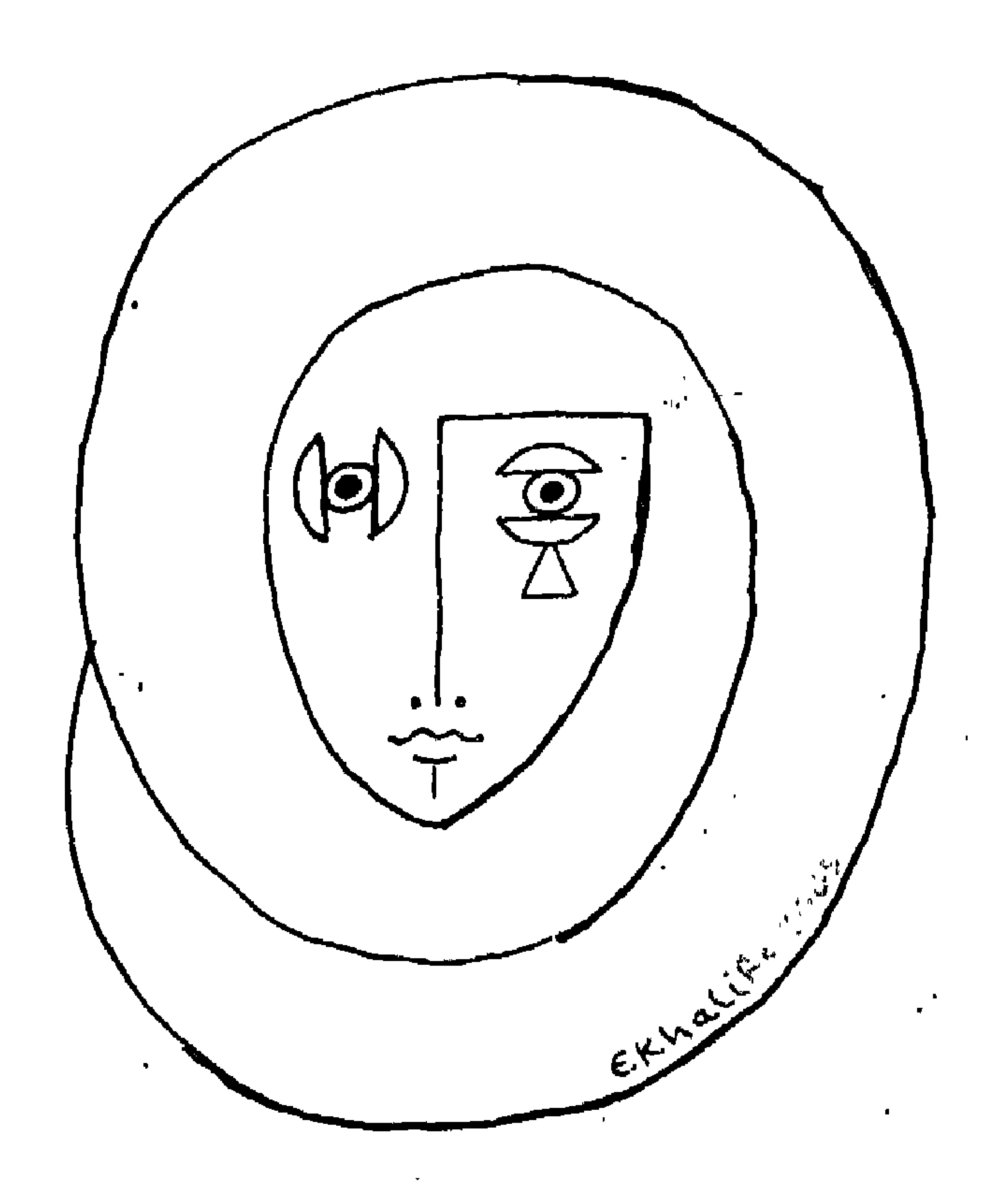
أما عدنية شبلي الفلسطينية فهي تتجاوز المحلى الخانق بفعل الحصار والحواجز ونقاط التفتيش فتقدم شكلا روائيا يعبر الحواجز من فصل إلى التالي في رواية ،كلنا بعيدون عن الحب بذات المقدار، فكل فصل يحمل تصديرا شعريا يكتمل في الفصل الذي يليه حتى يمكن قراءة التصدير متواليا بمفرده في النهاية، مثل ما فعلته سحر الموجي المصرية في روايتها ،نون،.

تقدم رجاء العالم من السعودية العكس، فتشرح المتن في الحاشية ليتحول المتن في النهاية إلى هامش ، وهو بالإضافة لكونه شكلا روائيا جديدا إلا أنه يساعد أيضا على الإفلات من الرقابة بأشكالها المختلفة بما في ذلك رقابة القارئ.

تبدو استعادة التاريخ وقد أصبحت موازية لكتابة الوطن، وعندما أقول استعادة التاريخ لا أعنى الرواية التاريخية، بل أقصد انقاذ التاريخ من المحو ومن الطمس في أسوأ الأحوال ومن التشوية في أحسنها، وفي استعادة التاريخ لا تفرقة بين الخاص والعام، بل إن محاولة الاستعادة عبر إعادة الكتابة تؤكد الفصل الوهمي بين الخاص والعام، يظهر ذلك في حكايا مريم للبنانية علوية صبح والتشهي للعراقية عالية ممدوح وعام الفيل للمغربية ليلى أبو زيد والمهاجرون الأبديون للجزائرية مليكة المقدم (تكتب بالفرنسية لكن كل أعمالها مترجمة إلى العربية).

هذه كانت مجرد أمثلة للتأكيد على عدم إمكانية فصل النساء.. المحلي والعولمي.. تغير العالم وتغير الحدود وتغير مفهوم السلطة وتغير شكل السلطة نفسها.

في وسط هذا لابد أن تظهر موجات أيا كانت، لكنها لا توصف سوى أنها موجة فمثلا كيف نصنف بنات الرياض لرجاء الصانع بكل الضجة التي أثارتها؟ الضجة التي أدت إلى ظهور كم هائل من الأعمال في نفس عام ظهور بنات الرياض على نفس الشاكلة (تلبية الصورة النمطية للمرأة السعودية)، ربما يجب أن



اذكركم بما تناولته فى البداية.. إن مصطلح النساء أو امرأة أو كتابة نسائية لم يعد يعبر عن شيء بعينه وهو أيضا يشير إلى كل ما تقدمه الكاتبة . لكن هل يمكن الجمع بين بنات الرياض لرجاء الصانع الجاهلية لليلى الجهنى مثلا ؟

هناك موجة ثانية وهى العودة إلى القصة القصيرة وهو امر ملحوظ فى المغرب، وأشهر كاتبات القصة القصيرة مثلا فاطمة بوزيان. فى كتاب العربى الذى صدر متزامنا مع هذه الندوة ،قصص على الهواء، هناك ١٨ قصة قصيرة بقلم كاتبات. قدم للكاتب د. سليمان العسكرى، وركز على مفهوم التعددية ص ٧ .

إذن لابد من إعادة النظر فى استخدام مصطلح الكتابة النسائية للإشارة إلى كتابات ونصوص تختلف وتتباين بشدة إلا أن الكثير منها يلقى فى مجال واسع ، مناهضة ما بعد الاستعمار أو ما بعد الاستقلال، فكل نص يشتبك مع لحظة الما بعد هذه بكل تجلياتها ■

البحث عن الإنسان

سامى محمد

اجلس صامتا أراقب حوائط بيتنا المبنية من صخر البحر و اللبن.
شىء ما حركنى فامتدت يدى إلى الطين وأبداً لم أدرك وقتها و أننى إنما كنت أمد عمرى بكامله !

بدأت بتقليد بعض هيئات الطيور و الحيوانات و الأسماك أسند ظهرى إلى أحد الحوائط و أغيب و عالمى.

أنهى تماثيلى الصغيرة ،فأحملها إلى الشمس و أجلس أراقبها لحظة بلحظة أستعجل جفافها , وأطير من الفرح ألتقطها, واركض بها إلى اقرانى، يتفحصونها و يتفحصوننى ،دبيب ما يتسرب إلى .... نلهو بها لفترة وما نلبث أن نكسرها , وثانية أعود أنا إلى عالمى..... إلى الطين.

عام (١٩٦٥), وبعد العدوان الثلاثى على جمهورية مصر العربية , وكنت وقتها فى مدرسة (الصباح) , وتعبيرا من إدارة المدرسة عن تضامنها ووقوفها إلى جانب الشعب المصرى العظيم, قررت الإدارة إقامة مجسم لمعركة بور سعيد وبور فؤاد على مسرح المدرسة, حيث اسندت لى مع بعض الزملاء مهمة انجاز نماذج لجنود و نساء وأطفال وتحت إشراف أساتذة التربية الفنية فى المدرسة .

ولدت فى الكويت- منطقة الشرق فى حى الصوابر عام (١٩٤٣).كنت طفلا صغيرا عندما بدأت علاقتى بالطين.

انجز المجسم على ادق واجمل هيئة, وكم كانت فرحتى كبيرة لحظة أذيع اسمى من (ميكرفون) المدرسة, وخرجت لأصافح راعى الحفل الشيخ عبدالله الجابر الصباح. يومها استلمت اول جائزة فى حياتى, وكانت عبارة عن قلم جاف وخلافا عن كل الأقلام, ظل ابدا ذاك القلم نديا فى ذاكرتى وقلبى.

تنقلت بين أكثر من مدرسة: المأمون, الغزالى, الشامية المتوسطة, ثانوية كيفان و فى جميع هذه المدارس كنت أصادق الرسم والمراسم , بين عامى (١٩٥٧ و (١٩٥٩ بدات أنحت على (الآجر الأصفر) مستخدما السكين وورق الصنفرة وكانت اغلب اعمالى عبارة عن وجوه آدمية.

المرسم الحر:

مع بداية عام ((١٩٦٠ دخلت إلى المرسم الحر, استهوتنى أجواؤه وسحرنى العمل فيه, حتى حصلت على التفرغ الكامل فى المرسم الحر للفنون الجميلة عام ((١٩٦٢. امضيت مدة اربع سنوات فى المرسم الحر, انجزت خلالها العديد من الأعمال الخزفية التى شاركت بها فى جميع معارض الربيع و التى كانت تقام سنويا فى مدرسة المباركية . وإذا كانت هناك سمة مشتركة لهذه الأعمال فإنما تتمثل فى كونها جاءت من الفطرة لتحاكى فى معظمها الإنسان والحب و الحرية.

زاولت فى تلك الفترة الرسم بنهم كبير. كنت أحب الطبيعة الصامتة ,ورسم البورتريه و الاسكتشات. وكانت تلك السنوات بمثابة فترة تمرين وكسب خبرات ضرورية للولوج إلى ذلك العالم الساحر...... عالم الفن.

كلية الفنون الجميلة:

فى عام ((١٩٦٦ تم إيفادى إلى جمهورية مصر العربية, وهناك بدات أولى خطوات دراستى العلمية المتخصصة, طالب فن فى كلية الفنون الجميلة. عشقت المتاحف المصرية, بقيت طوال فترة دراستى فى الكلية لا أنقطع عن التردد عليها, وإشباع رغبتى المتعطشة لتفحص مقتنياتها, ومحاولة الغوص فى عالمها المختلف.

فترة دراستى فى الكلية بين عامى (١٩٦٦-١٩٧٠) كانت من أغزر الفترات إنتاجا فى حياتى, فلم أكن أفارق الرسم والمرسم سواء فى الكلية أو فى شقتى الخاصة. وأبدا ظل ذاك الهاجس يملأ على لحظتى.....الإنسان و الفن.

الفترة الممتدة ما بين تخرجى من كلية الفنون الجميلة فى القاهرة عام (١٩٧٠) وحتى ذهابى للدراسة فى الولايات المتحدة الأمريكية عام (١٩٧٤) كانت بمثابة فترة بحث و متابعة لكل ماله علاقة بالفن, و الفن الحديث منه على وجه الخصوص ,وقد انعكس ذلك على أعمالى سواء الرسومات الزيتية أو

الأعمال النحتية.

وتلونت اعوام الدراسة فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٧٤-١٩٧٦) بنبض الحياة المتسارع والعصرى فى كل شىء. فإلى جانب دراستى فى الكلية, كنت أحرص كل الحرص على زيارة المتاحف باختلاف مدارسها, وكذلك حضور المعارض الآنية و " الجليريات" المعروفة والتى كانت تقام باستمرار هنا وهناك ممثلة لآخر ابتكارات وإبداعات الفنانين وعلى اختلاف اتجاهاتهم.

الإنسان ....الهاجس :

فترة دراستى فى الولايات المتحدة الأمريكية تعتبر بحق فترة فاصلة لما كان قبلها ,وما جاء بعدها. فبعد رجوعى إلى وطنى الغالى عام (١٩٧٦) وجدت أفكارا كثيرة تتقاذفنى ,وكنصل الخنجر هاض بى السؤال :

- ماذا تريد ؟!

انكببت ارسم وانحت لمدة عام كامل. وكأنى أنفس عن ذاك الهم المضنى الذى استباحنى. أنجزت أعمالا متنوعة كبيرة وصغيرة واسكيتشات لا حصر لها. حيث دارت جميعها حول خط ولون ,وقد أسميتها (المنحنيات) ثم عرجت إلى النحت على الخشب الساج بأحجام كبيرة ومنها (قبل الولادة) و (بعد الولادة) و(الأمومة), ولكنه ظل ذلك السؤال يطاردنى:

- ماذا تريد!؟

اتجهت إلى التراث المحلى ,استوقفتنى الخيمة و البساط ,ومنها ولجت إلى عالم فن ((السدو)) حيث الإبداع العفوى المتوارث يرقص بين أصابع الناسجات البدويات.

أمضيت مدة فى الدراسة والملاحظة بغية الوصول إلى تلك العلاقة التى تجمع ما بين الإنسان , وخيط الصوف,واللون ,وأصابع البدوية, والخيمة ,والمسند, والبساط........

رسمت عدة لوحات مستخدما نقوش السدو فيها كما وقمت بنحت تماثيل من الساج أو البرونز أو الخشب المركب و الملون أو من الجبس الملون وكلها تحاكى البيئة البدوية ولكن ذلك السؤال ظل يقلقنى:

-ماذا تريد !؟

وخلافا للمرات السابقة جاءت الإجابة من أعمالى نفسها, التى أعلنت لى:

الإنسان!!

انفجرت بها و انفجرت بى....

وكان أن ولدت مرحلة " الصناديق " و التى جاء معظمها يروى قصة إنسان يتحرك بكل قوة يحطم عنه قيوده وأغلاله.يأمل فى الخلاص

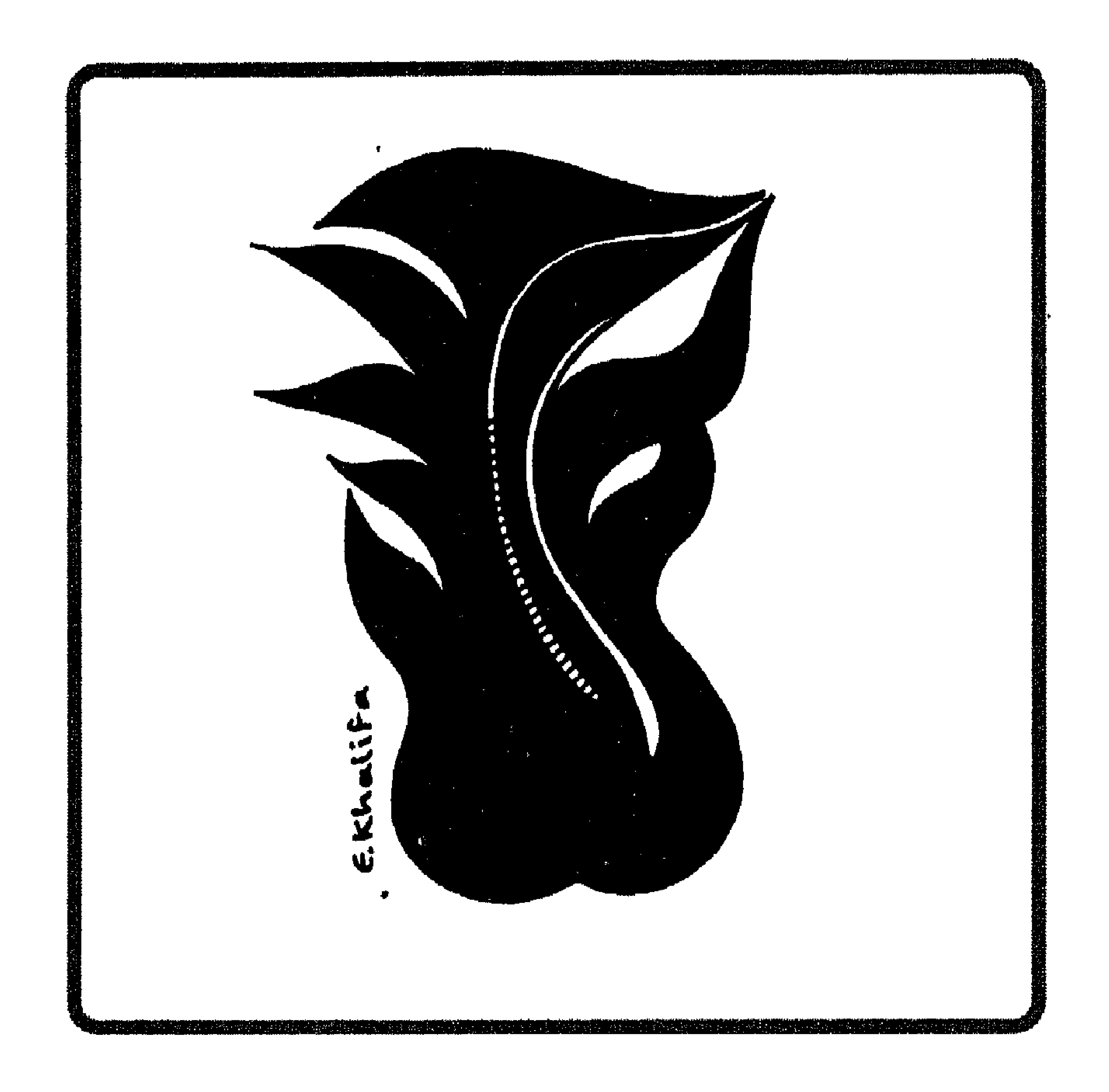

E.Khalifa

والاستحمام بنور الحياة. ابتداءً من تلك المرحلة وفى كل ما تبعها أصبح " الإنسان " هو وعيى وهاجسى وقضيتى. الإنسان
المقهور الإنسان المسحوق المعذب. الإنسان فى بحثه الدءوب و الدائم عن الحرية والحق والسلام.
كنت طفلا صغيراً عندما حركنى الطين..
وشابا اندفعت أجرب ، وأجرب.
وها أنا الآن.
أهب نفسى لقضية..
الإنسان!
الصغير بحجمه حد الروعة..
والكبير فى احتماله حد الأمل..
والعظيم فى إبداعه حد الدهشة..
أتأمل اليوم تلك الرحلة، بما عبرت فيها الصور والحكايات، وتتجدد أحلامى.
اليوم أجلس قبالة الشاطئ، هنا ، أو فى الشارقة حيث بدأت إنشاء متحفى الخاص، أتأمل موجات المياه التى تتحرك، وكأنها يد تعيد تشكيل الرمال على الشاطئ، مثل يدى ذلك الصبى الصغير الذى أعاد تشكيل الطين فى طفولته.
لقد كان الطين مصدر إلهامه، فى رحلة البحث عن الفن والإنسان مثلما كان الطين البذرة التى نبت منها الإنسان نفسه.
موجة إثر موجة ، يتغير شكل الرمال ومثلما تغير الضربات شكل الحجر بين يدى النحات . الشىء الوحيد الذى يظل آسراً ومسيطراً، هو عشق الفن، والإنسان، فى كل مكان ■

الديوان الصغير

محمد مصطفى بدوى:

شاعر النظر إلى الداخل



اختيار وتقديم:

د. ماهر شفيق فريد

اخترت فى هذا الديوان الصغير ان أمثل لجانب واحد من جوانب الدكتور محمد مصطفى بدوى قد لا يكون اشهر جوانبه، أو أكثرها اقترانا باسمه لدى القراء، لكنه فى اعتقادى أهم هذه الجوانب، والبؤرة المركزية التى يصدر عنها كل إنتاجه: جانب الشاعر.

لا يعنى هذا، بطبيعة الحال، إقلالاً من أهمية إنجازه باحثا أكاديميا وناقدا أدبيا ومحررا ومترجما. هذه كلها منجزات صلبة راسخة لكن جوهر رؤيته هو البصيرة الشعرية التى تريق أشعتها على كل ما تمسه.

محمد مصطفى بدوى هو أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية الذى هاجر إلى انجلترا منذ أوائل ستينيات القرن الماضى واستقر بها منذ ذلك الحين، زميلا بكلية سانت أنطونى بجامعة أكسفورد، ومعلما للأدب العربى الحديث، ومشرفا على عديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التى يقدمها طلبة مختلفو الجنسيات.

الباحث والناقد هو مؤلف: كولردج (١٩٦٠) دراسات فى الشعر والمسرح (١٩٦٠) قضية الحداثة (١٩٩٩). ويجمع هذا الكتاب الأخير شمل مقالات وفصول له متناثرة فى أماكن عدة منذ خمسينيات القرن الماضى. من هذه الفصول ما يتناول موضوعات عامة مثل مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث، والشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة، وتطور الشعر العربى الحديث، وبدايات الرواية العربية، والثوابت فى الأدب العربى الحديث. ومنها ما يتناول أعمالاً أدبية لأدباء بعينهم مثل شوقى وصلاح عبد الصبور ومنير رمزى ويحيى حقى وعبد الرحمن الشرقاوى وبهاء طاهر ومحمود دياب وطه حسين وعبد الواحد لؤلؤة. ومنها ما يسبح فى آفاق غربية إذ يتحدث عن ت.س.

إليوت وإ.أ. رتشاردز وجورج واطسون والمسرح الإنجليزى المعاصر.

يتخلل هذا حوار أجراه عبد النبى اصطيف مع بدوى. مداره الشعر العربى الحديث والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى.

والمترجم هو الذى نقل إلى العربية: الإحساس بالجمال لجورج سانتيانا (١٩٦٠) العلم والشعر (١٩٦٠) ومبادئ النقد الأدبى (١٩٦٣) لرتشاردز، الحياة والشاعر لستفن سبندر (١٩٦٠) الشعر والتأمل لجورج روستريفور

هاملتون (١٩٦٣) الفكر الأدبى المعاصر لجورج واطسون (١٩٨٠) مختارات من شعر فيليب لاركن(١٩٩٨) ومآسى شكسبير الأربع الكبرى هملت، عطيل، مكتب، الملك لير، فضلا عن مسرحية ج.م سنج «الراكبون إلى البحر» وقصائد لإليوت وييتس وغيرهما.

وهو الذى نقل إلى الإنجليزى: سارة للعقاد، قنديل أم هاشم ليحيى حقى، السلطان الحائر وأغنية الموت لتوفيق الحكيم، اللص والكلاب (بالاشتراك مع تريشور لى جاسيك) لنجيب محفوظ ومختارات من الشعر العربى الحديث لعدة شعراء، وسبع قصائد للحلاج.

والمحرر هو الذى حرر - بالإنجليزى والعربية - مختارات من الشعر العربى الحديث (١٩٧٠) وثلاث مسرحيات من خيال الظل لابن دانيال (بالاشتراك مع بول كال وديريك هوبوود ١٩٩٢) و«الأدب العربى الحديث» (١٩٩٢).

وحصاده باللغة الإنجليزية لا يقل عن ذلك وفرة، بل هو أكبر حجما: كتب عن كولردج ناقدا لشكسبير، مدخل نقدى إلى الشعر العربى الحديث، خلفية شكسبير، الأدب العربى الحديث والغرب، المسرح العربى الحديث فى مصر، بدايات المسرح العربى، موجز تاريخ الأدب العربى الحديث.

أما حصاده الشعرى - الصغير حجما الكبير قيمة - فيتمثل فى كتابين: رسائل من لندن (صدر فى الإسكندرية عن دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات عام ١٩٥٦) وأطلال ورسائل من لندن (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩). وكل مختاراتى هنا مأخوذة من الكتاب الأول.

يقول إدوار الخراط فى مقالته المسماة «برحات فسيحة خضراء» (مجلة القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣)"

:«الأمر الذى قد لا يكون معروفا بما فيه الكفاية هو أن بدوى ربما كان من أوائل رواد الشعر الحر بالعربية.

كان قد كتب الشعر، منذ أواسط الأربعينيات، على الطريقة الرومانتيكية التى كانت سائدة حينذاك - ولكن مع تميز نغمة شخصية خاصة به وحده بالتأكيد.

ومنذ تاريخ مبكر - فى ١٩٥٣ - كتب بدوى شعرا على نمط تجديدى كامل وخالص، بل على نمط فيه مغامرة حقيقية فى الشكل

والمضمون معا إذا كان يمزج، بحساسية وبراعة، تفعيلات تقليدى مختلف ليصوغ منها ايقاعا موسيقيا غير مسبوق بلغ من الرهافة والرقة ما يدفع بعض القراء أن يخلطوا - فى غير فطنة - بين هذا الشكل و«قصيدة النثر» التى يرفضها بدوى رفضا حازما.

لم تحدث هذه القصائد صدى يذكر فى وقتها، وربما لم تكن ماثلة فى الذاكرة الثقافية حتى يومنا هذا. لكنها - إن لم أكن مخطئا خطأ فاحشا - من أنضج نماذج التجديد الشعرى العربى فى منتصف القرن العشرين.

أوردت قبل القصائد مقدمة بدوى لها - وهى مؤرخة فى يناير ١٩٥٦ - لما تلقيه من أضواء على تجربته الشعرية. وهى مقدمة لا تقل أهمية عن مقدمة لويس عوض لديوانه «بلوتولاند» أو - فى فترة لاحقة - مقدمة أنسى الحاج لديوانه «لن» (١٩٦٠).

تكشف المقدمة عن الوعى المبكر لهذا الرائد الذى لم تكن تجاربه ذات أهمية تاريخية وحسب ، وإنما هى ذات أهمية باقية تتجاوز أوراق التقويم على الحائط. تسقط الأوراق ولكن القصائد تظل باقية.

كتب الشاعر والباحث فوزى العنتيل نقد الديوان «رسائل من لندن» فى مجلة «الأدب» (يولية ١٩٥٦) من منظور اجتماعى (اشتراكى؟) هادف فرأى أن هذه القصائد «لون حاد من الاعترافات النفسية، لا يحمل غاية أكثر من الاهتمام الذاتى»، وأن مختاراته من شعر الصبا، تحمل قيمة فنية ضئيلة، والوحدة البنائية مفقودة فيها». إن أفكار الشاعر «انعزالية»، وثورته الفكرية، غير منتجة لأنها لا تستهدف التغيير، ولأنها تنبع من داخل فردية النفس وتصب فيها». ويرتفع نقد العنتيل إلى طبقة صوتية حماسية، تحمل كل آثار ديماجوجية العهد الناصرى، حين يقول: «لقد استنفد الشاعر كل طاقته فى هذا التفكير المضنى فاحتملته الأمواج بعيدا عن دفء الجماعة عن احتكاك الأجساد والسواعد المتلاحقة البناءة، وعن وهج الشمس المتجدد فى كل صباح ، ممتزجا بالعرق من أجل ما يمكن تحقيقه بالفعل» (قارن شكوى محمود أمين العالم من حزن صلاح عبد الصبور وكآبته بينما سواعد من حوله تبنى السد العالى!).

وهذا كله - هل أنا بحاجة إلى أن أقول ذلك؟ - كلام هزيل.

رد عليه مصطفى بدوى وقتها ردا مفحما فى مقالة من عشر صفحات عنوانها «الذاتية فى الشعر» تجدها فى كتابه «دراسات فى الشعر والمسرح» فليرجع إليها من شاء.

وقد خاض بدوى - خلال حياته الأدبية - معارك أخرى ودخل فى مساجلات خرج منها جميعا ظافرا : مساجلة مع صلاح عبد الصبور حول قصيدة هذا الأخير «سونيتة قاهرية» على صفحات مجلة «الأدب» (مارس /١٩٥٦مايو ١٩٥٦) ومساجلة (بالانجليزية) مع إدوارد سعيد على صفحات «ملحق التايمز الأدبى» ردا على نقد سعيد لكتاب بدوى «مدخل نقدى» إلى الشعر العربى الحديث» (تجد ترجمة لنصوص هذه المساجلات فى أعداد نيسان ١٩٧٧ وتموز ١٩٧٧ من مجلة «الأقلام» العراقية). قد ألقم الناقد المصرى - وإن يكن يحمل جواز سفر بريطانيا - الناقد الفلسطينى هنا حجرا ، وألجأه إلى الصمت (انظر مقالة لصبرى حافظ عن هذه المساجلة فى عدد تموز ١٩٧٧ من مجلة «الأقلام» ، سالفة الذكر).

محمد مصطفى بدوى - كما دعوته فى كتابى «تساعية نقدية» (مكتبة الآداب ٢٠٠٧) - هو شاعر النظر إلى الداخل، لا أريد أن أكرر هنا ما قلته هناك، وإنما أحيل القارئ إلى مقالتى تلك إن أراد المزيد . حسبى أن أقول هنا إنه شاعر استبطانى يبحث عن الجوهر ولا تغره القشور. فى شعره نبرة من الحيرة الكونية والمضض الوجودى والتأرجح بين الأضداد الأبدية: الإيمان والإنكار ، الزهد، واللذة، الحرية والقيد.

هذا شاعر إنسانى يستحق أن يقرأ وأن تعاد قراءته ، لأنه أعمق من أن تدركه النظرة السطحية وتستنفد أبعاده.

هنا التحام وثيق بين الوجدان والفكر ، ومرآة عاكسة لأزمات الضمير وصراعات الروح والبدن، واقتحام رائد لمناطق جديدة من الخبرة الشعورية والفكرية وأساليب الأداء الشعرى على السواء.

م.ش.ف

رسائل من لندن

هذه قصائد كتبتها جميعا فى لندن فى الفترة ما بين إبريل ١٩٥٣ ويوليو ١٩٥٤ بعد انقطاع عن كتابة الشعر العربى دام ما يقرب من سبع سنوات كنت منعكفا فيها علي دراسة مسائل أخرى - ولو أننى فى الحق لم اقطع عن التفكير فى مشاكل الشعر العربى الحديث طوال هذه المدة لم اقطع عن التفكير فى مشاكل الشعر العربى الحديث طوال هذه المدة وقد كتبت هذه الأشعار لا لسبب إلا لأننى كان لابد لى من كتابتها (رغم ضيق الوقت وكثرة الواجبات الأخرى الملحة) حتى تتوفر لى الراحة النفسية التى تمكننى من الاستمرار فى مسائل الحياة اليومية، ولهذا آثرت أن انشرها وحدها دون أن أضيف إليها ما هو أحدث منها. وثمت أمر آخر دعانى إلى نشرها وحدها. وهو أنه قد تبين لى أننى مهتم فيها بأمور متجانسة متداخلة ، مما يجعلها تكاد تدور حول تجربة شعرية واحدة.

ولكننى قررت أن أنشر فى نهاية هذه المجموعة مختارات قليلة من الشعر الذى كتبته قبل هذا الانقطاع الذى دام مدة إقامتى فى انجلترا تقريبا. وأنا مدرك تماما أن فى بعض هذه التجارب الأولى رومانتيكية مبتذلة واضحة. وفى البعض الآخر تأثرا ظاهرا ببعض الشعراء الأوربيين - أمثال بودلير .و.ت س إليوت - الذين كنت اقرأ نتاجهم بنهم غير نقدى فى تلك الأيام. لقد تغيرت أفكارى تغيرا جوهريا منذ تلك الأيام. كما اتضح لى تماما كنه ما أريده الآن من حيث الشكل والأسلوب والغرض. ولكنى عزمت على نشر هذه المختارات - رغم ما فيها من مآخذ - لأنه قد يكون فيها تبيان لمدى التطور الذى أصاب أسلوب شاعر كتب فى عزلة تكاد تكون مطلقة عن التيارات الحديثة والحركات التجديدة فى الشعر العربى.

وبعد . فقد بين لى حديثى مع الغير أن القارئ قد يجد شيئاً من الغرابة فى تسميتى رسائل من لندن شعرا على الاطلاق . فهى من ناحية ليست شعرا بالمعنى التقليدى. ومن ناحية أخرى ليست نثرا فنيا، ولا هى أيضا تنتمى إلى هذا النوع حديث العهد من الكتابة العربية الذى يسمى شعرا منثورا. ولهذه - رغم انى لا اوافق عادة على تصدير ديوان جديد بمقدمة شارحة

معلقة - أرانى مضطرا إلى إضافة كلمة إلى هذا الديوان عسى أن تقنع القارئ المتردد (إن لم تقنعه القراءة العابرة للديوان) بأننى محق فى تسميتى هذه الكتابات شعرا.

إن ما حاولته فى رسائل من لندن هو أننى لم أجعل القافية عائقا، بل إننى استغنيت عنها بالمرة. أما فيما يخص الوزن فقد اخترت فى كل قصيدة الوزن العربى المألوف الذى هو أقرب الأوزان عامة إلى نغم النثر والحديث. وجعلت هذه الوزن بمثابة هيكل للقصيدة، بمعنى أن كل سطر فى القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن كله أو جزء منه حسب طول السطر. والذى يحدد طول السطر عادة هو المعنى والعاطفة. وحينما لا أبدأ فى بداية هذا الوزن فى سطر أو فى بعض السطور إنما أفعل هذا قاصدا . وغرضى عادة هو توكيد المعنى والعاطفة بهذه الوسيلة يخيل لى أنه أمكننى أن أجمع بين صدق التعبير وحريته وبين المحافظة على روح الشعر العربى المألوف.

وهناك ظاهرة أخرى تبدو فى هذه القصائد. وهى غموض بعضها.

ويرجع هذا الغموض إلى أن معظم هذه القصائد رمزية بمعنى أن للقصيدة فى أغلب الأحيان أكثر من معنى واحد. فمثلا نرى أن قصيدة «المعبد المتداعى» فى ظاهرها تصف معبدا يتحطم، أما فى باطنها فهى تصف موقف الشعر العربى الحديث، وما يهدده من أخطار بعضها سببته التقاليد البالية، وبعضها ولدته الحضارة العلمية الشائعة.


ومفتاح القصيدة - إن صح هذا التعبير - هو فى السطر الأخير حيث نعلم أن كهان هذا المعبد هم الشعراء الذين مازالوا يعبرون عن أنفسهم على نمط البحترى، غير واعين بما يدور حولهم فى مجتمعهم وفى المجتمع الإنسانى الحديث، فهم يتغنون بالربيع والزهور والأصل بينما تعصف الأحداث حولهم وتنكشف المآسى أمام أعينهم. وهذه الرمزية تتطلب من القارئ أن يهتم بكل لفظ وإلا ضاع عليه المعنى الكلى للقصيدة. ولهذا لن يجد القارئ فى هذه القصائد ولعاً بالألفاظ لذاتها أو لموسيقاها السهلة، أو تكديسا للصور التى لا مدلول لها والتى من شأنها أن تكدر الرؤية الشعرية - الشيء الذى يجده فى الكثير من

الشعر الرومانتيكى لذى لايزال يكتب الآن. ومعنى من المعانى ما الشعر إلا قول مركز. وفى سبيل صدق الرؤية الشعرية قد يجدنى القارئ أستعمل صورا أو ألفاظا لا تعد جميلة بالمقاييس الرومانتيكية.

ولكن ليعلم القارئ أن قصدى دائما هو الشعر وليس الدعاية أو البروباجندة. وليعلم زملائى الشعراء المحدثون أنه ليس لمجرد تقرير ما يحدث حول الشاعر سوى قيمة بروباجندية، وليس العالم الخارجى، أو الحقيقة الموضوعية، هو الغاية فى الشعر وإنما هو وسيلة لا غير. فالعالم الخارجى بنواحية الاجتماعية والطبيعية.. إلخ إن هو إلا رمز يستخدمه الشاعر للتعبير عن العالم الباطن. وما للتصوير الدقيق للحقيقة الموضوعية إلا قيمة تأريخية، وهو إن دل على شىء فإنما يدل على مهارة اقرب إلى ميدان التاريخ والصحافة منها إلى الشعر. إن العدسة أمهر من الرسام فى تصوير الواقع. ولكن من منا يعتبر نتاج العدسة فنا كما يعتبر نتاج الرسام؟

لقد قلت سابقا اننى لا اوافق عادة على تصدير ديوان جديد من الشعر بمقدمة طويلة شارحة. أو بما يبدو أنه «مانيفستو» أو بسط لعقيدة الشاعر الشعرية. فالشعر يجب أن يوجد بمفرده ويؤكد وجوده بذاته بدون معونة مقدمة نقدية، كما أن النقد وقته ومجاله الخاص به . لكنى وجدتنى مضطرا إلى كتابة هذه المقدمة. واضطرار الشاعر العربى المعاصر إلى كتابة مقدمة لشعره ظاهرة ملحوظة لها دلالتها. فهى نتيجة الأزمة الحالية فى الشعر العربى. تلك الأزمة (أو على الأقل الناحية الشكلية منها وهى التى تخصنا هنا) التى تنشأ من التعارض الحاد الماثل اليوم بين تجاربنا والأشكال الموروثة التى نعبر بها عن تجاربنا . فبينما لم نعد نتصور الشعر ووظيفته كما كان العرب فى الجاهلية وبعدها يتصورونها فإننا مازلنا عادة نستخدم أوزانهم وقوافيهم.

وقد رأينا محاولات عدة قصد منها العرب من هذه الأوزان والقوافى - محاولات أدت إلى ما يسمى بالشعر المنثور. والشعر المنثور هذا ليس شعرا بالمعنى التقليدى المتوارث للكلمة اى كلاما موزونا مقفى ، ولا هو النثر الفنى المعروف والذى له تاريخه فى الأدب العربى، وإنما هو مخلوق جديد ساعدت



على إيجاده ونشره التراجم النثرية العربية للشعر الغربى أو الشرقى الذى وصل إلينا عن طريق لغة أوروبية.

وليس ما يسمى بالشعر المنثور فى عرفى شعراء. ولكى نرى صحة هذه القضية يجب علينا ان نهتم بنقطتين لما أهميتهما فى تصورنا للشعر:

النقطة الأولى هى أن الشعر - لا الشعر العربى وحده وإنما الشعر عامة - هو تعبير لغوى عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية.

والنقطة الثانية - ولا يمكن فصلها عن النقطة الأولى - هى أن هذا التعبير ليس قانونه الفوضى وإنما هو يتبع نسقا موسيقيا معينا.

حقا إن للنثر موسيقاه ، بل لأى عبارة تلقى موسيقاها الخاصة، ولكن موسيقى الشعر الحقيقى تختلف عن موسيقى النثر ، كلاما كان أو كتابة ، فى أنها رغم تنوعها فى التفاصيل تتبع نظاما كليا واحدا. هذا النظام الكلى - وهو العنصر الشكلى فى القصيدة بالمعنى العميق للكلمة هو الذى فى الواقع يجعل القصيدة فنا، فإن هذا النظام هو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من ان يبدد نفسه ويشتتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة، وسيطرة الفنان على تجربته هنا إنما هى سيطرته على الحياة.

فالشعر المنثور الذى نعرفه ليس شعرا إذن لأنه يعوزه هذا العامل الشكلى الذى لا يصبح بدونه الفن فنا.

ولكن إذا كان العامل الشكلى على هذه الدرجة من الأهمية فى الشعر فكيف نبيح لأنفسنا حرية مهاجمة الأوزان والقوافى فى الشعر العربى الحديث، ولم لم أكتب شعرا موزونا مقفى؟ فى نظرى إن هذه الأوزان والقوافى كما هى الآن تعوق حرية التعبير. والتعبير كما رأينا لا يقل أهمية عن الجانب الشكلى.

إذا كان الشعر حقا تعبيرا لغويا عن تجربة نفسية وجب على الشاعر أن يحاول جهده التعبير الصادق عن تجربته، ولكن تجربته هذه تحددها شتى العوامل: منها الوسط الفكرى والاجتماعى والطبيعى الذى يعيش فيه الشاعر، فالشاعر يعيش فى نقطة من التاريخ فى بقعة من الأرض. ومعيار قيمة شعره هو سموه على هذه الظروف العارضة بعد تمثيله لها وليس بدون هذا التمثيل -

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بحكم كونه شاعرا هو مضطر إلى استعمال لغة ما . هذه اللغة لها تقاليدها وقواعدها . والشاعر الناجح عادة هو الذى يعبر عن ذاتيته فى حدود هذه التقاليد والقواعد.

ولكن تأتى أحيانا عصور وفترات لا يمكن فيها الجمع بين التعبير الصادق والتقاليد المتوارثة. أو على الأقل إن لم يكن الجمع مستحيلا، فإنه يصبح أمرا صعبا بحيث إنه يهدد صدق التعبير - على الأقل عند بعض الشعراء فى هذه الحال واجب الشاعر هو ان يثور إلى حد ما على المتوارث بغية صدق التعبير. اقول يثور إلى حد ما لأنه إن ثار ثورة كلية كان مآله الفشل والنسيان. فاللغة التى يستعملها الشاعر ليست لغته وحده. وللتقاليد حرمتها وقيمتها مهما يكن من شىء. واجب الشاعر هنا هو أن يرجع إلى أصول هذه التقاليد محاولا أن يكتسب روحها ، ثم يلجأ بعد تمثيله لها إلى تعديلها بطريقة تجعله فى الوقت الذى يعبر فيه عن نفسه بصدق يؤكد صلته بهذه التقاليد.

وعصرنا فى نظرى أحد هذه العصور ، وواجب الشاعر العربى فى رأيى هو أن يقوم بعملية التعديل هذه.

إننا الآن نفكر بعقلية تختلف جل الاختلاف عن عقلية هؤلاء الذين أبدعوا البحور والقوافى ، وإن تصورنا للشعر ليس تماما هو تصورهم، فبينما كان العامل الخطابى الريتورريكى عاملا مهما فى شعر الجاهلية - كما كان بالضبط فى الشعر الجرمانى والأنجلو ساكسونى - إلا أننا الآن لأسباب شتى، قد يكون أحدها هو تأثرنا بالفنون والأفكار الأوربية الحديثة ، نتصور الشعر فنا يخلو من الخطابة والريتوريكة، ويقرب ما يسميه الغربيون «بالشعر الخالص» . على الأقل أظننى صادقا حينما أقول إن كثيرا من العرب الذين يكتبون الشعر اليوم يتفقون معى حينما أعرف الشعر بأنه تعبير عن تجربة عاطفية.

وفضلا على أن العلاقة بين الأوزان والأشكال الشعرية من جهة والبيئة الثقافية والاجتماعية من جهة أخرى، علاقة وطيدة - فإن استعمال البحور والقوافى الآن يحول دون التعبير الصادق . ويسمح بطريقة لا شعورية أحيانا ، بتسرب هذا الشعر الخطابى والريتوريكى حتى عند أكبر الشعراء..

ولو لا اننى اخشى ان هذه المقدمة الموجزة كادت تصير مقالا نقديا لذكرت بعضا من الأمثلة العديدة فى نتاج شعراء كبار مثل: أبو القاسم الشابى، «إلياس أبو شبكة».

حقا لقد حاول الجيل الجديد من الشعراء التخلص من عبودية الوزن والقافية فلجأوا إلى حلول عدة . إذا عمد البعض إلى توزيع البيت الواحد على أسطر متعددة. وهذا حل زائف إذ إن الشعر يخاطب الأذن لا العين،، وإنك لو جمعت الأجزاء المكونة للبيت فى قرائتك - والشعر لابد من قراءته - لما اختلف الأثر فى هذه الحال عن ذلك الذى يحدثه البيت التقليدى القديم. أما البعض الآخر فقد تخلصوا من القافية اوتكادوا والتجأوا إلى استعمال التفعلية الواحدة فقصروا اهتمامهم على تلك البحور التى تتكون من وحدة واحدة متكررة.

وهى للأسف بحور تنزع بطبيعتها إلى الرتابة. حقا لقد نجحوا فى التخلص من القافية، ولكن القافية فى الشعر القديم كانت تجذب إلى نفسها بعض اهتمام القارئ (او المستمع) وبذلك كانت تخفف من حدة الإحساس برتابة التفاعيل فى هذه البحور . أما الآن فما عليك إلا أن تنصت إلى مثل هذه المحاولات المبنية على التفعيلة الواحدة لتدرك رتابة النغم، تلك الرتابة الخطرة التى تحدث فى النفس اثرا يشبه التخدير، وما أبعد الرؤية الشعرية الصافية اليقظة عن التخدير!

كما اننا مازلنا نجد الشاعر يعمد أحيانا إلى الانتقال من بحر إلى آخر فى نفس القصيدة - الشئ الذى يقلق القارئ ذا الأذن الموسيقية المرهفة ، وما سبب هذا القلق سوى استعمال الشاعر قافية ووزنا معينين فى مطلع القصيدة وتعويده القارئ عليهما.

والانتقال من بحر وقوافى جملة إلى بحر آخر وقواف أخرى فى الشعر الغنائى رغم مساوئه لا يسبب هذا الاضطراب النفسى الذى يعانيه القارئ والسامع فى الشعر المسرحى، وهذا الانتقال شائع فى الشعر المسرحى العربى، فمازلنا نجده فى مسرحيات المرحوم الدكتور ابو شادى التى طبعتها له دار الهلال حديثا.

اما عن اثر استعمال الشعر التقليدى الموزون المقفى فى المسرحية فأظننى لست بحاجة إلى توضيحه . فكيف بالله يستطيع الشاعر ان يتخلص من الروح الغنائية فى شعره المسرحى وهو لايزال يستعمل الأوزان

والقوافى التى أوجدتها حضارة لا مسرح فيها، وخلقها شعر غنائى محض؟ وكيف يمكن للشخصية المسرحية أن تعبر عن خلجاتها النفسية بصدق فى سطور مسلسلة حين يجبرها الشاعر على أن تنهى كل فكرة أو عاطفة بنهاية البيت وتحكم غلقها بالقافية التى ينتهى بها البيت؟ أنا واع تماما بالفروقات الموجودة والتى يجب وجودها بين الفن والواقع، فلست أطلب من الشاعر المسرحى أن يصور لى شخصيات كالواقع تماما مستخدماً نفس الأسلوب الذى يستخدم فى الواقع. فالفن فن والواقع واقع، ولا يصح الخلط بينهما ، ولكن كل ما أطلبه من الشاعر المسرحى هو أن يخلق لى وسيلة مرنة يمكن بها للشخصية أن تعبر عن نفسها بصدق، وفى الوقت عينه لها علاقتها بالأوزان الشعرية المألوفة. وليس هذا فى رأيى طلبا مستحيلا.

ومشكلة الشعر المسرحى هذه مثل بارز لمشكلة الشعر العربى الحديث. فنحن اليوم نود أن نعبر عن الجديد من التجارب مستخدمين كلية التقاليد القديمة التى لا تسمح بهذا التعبير. ولن يكون لإصرارنا على صب الخمر الجديد فى القوارير القديمة سوى إحدى النتيجتين: إما انفجار هذه القوارير أو ضياع القسط الغالب من الخمر. فالخمر أكبر كمية مما كنا نتصور، والقوارير أضيق بكثير مما كنا نعتقد؟

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

يناير ١٩٥٦

محمد مصطفى بدوى

الذى يجعل الطيور تغنى

الذى يجعل الطيور تغنى فى الربيع
قد دعانى إلى الغناء،
غير أنى وجدتنى أتغنى
بأمور ليست تعيها الطيور.

الذى اليوم فك أسر الجداول
فك أسر لسانى،
غير أنى لما انطلقت بصوتى
لم يعره الغدير أى اهتمام.

الذى فتح الزهور فراحت تتهادى مع النسيم
فتح اليوم روحى:
فتبينت أننى لست طيرا أو غديرا أو هزة فى
الربيع،
لى أمور ليست تهم سواى.

لندن

التلال

من بعيد عبر البحيرة
وحقول الضباب
يزعم البعض أنهم يلمحون
من بعيد شبح التلال.
ليس فينا من زارها بعد.
لكنها
صيتها ذاع فى قواصى البلاد

وهى دوما مدار كل حديث.

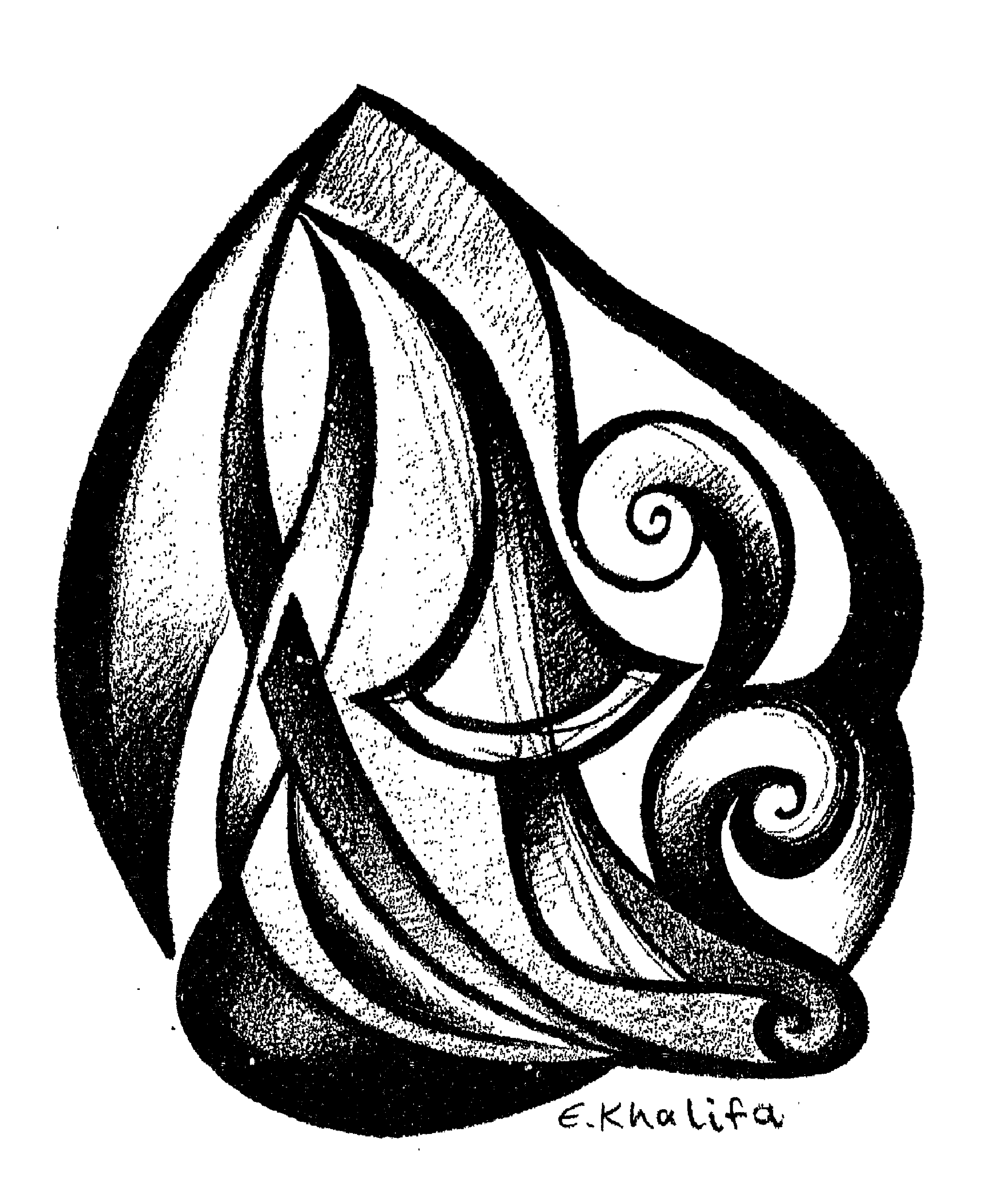
ما درينا شئونها بالضبط.
لكننا
فى حنايا الطريق
وعامة الأسواق
لكثيرا ما أوقفتنا الشيوخ
ورووا أعجب الأقاصيص عنها
هامسين
وبصوت خافت
خافت حتى كاد أن يتلاشى
مع الرياح
وهدير الأمواج
أخذوا يسردون سر التلال
وقد تلألأت الأشواق
فى العيون
وأشرأبت إلى التلال الرؤوس
والأيادى على الصدور.

حقيقة قد/ وأينا
من يقولون إنهم سفراء
أرسلتهم حكام تلك التلال.
لكنهم - لو تأملت الأمور -
لا لسوء فى قصدهم أو لخبث أضمروه،
بل لأن التلال ماأرسلت قط إلى الآن
أى مندوب كى يمثلها فى الوادى
بصورة رسمية،
رغم مقدار مالها من نفوذ بيننا،
حسبوا أنهم أتوا من لدنها

وغدا وهمهم يقينا أكيدا
بمرور الزمان،
ولهذا
ليس فينا من يستطيع الجزم
قائلا إنهم سفيرو التلال
فى الحقيقة.

وهم كثيرون.
قد تناءت أزياؤهم:
تخذ البعض حمرة الشفق
وارتدى بعضهم سواد الليل
وترى البعض قد تلفع بالزرقة فى الصبح والمساء
وارتدى بعضهم مزيجا عجيبا من جميع الألوان.
لكنهم
نشروا جميعا
وادعوا أن دائما خضرة الوادى سراب الحواس
وخداع باطا
رغم أن الجميع ليسوا على وفق
كل راوي منهم له تفسير للتلال
يتنافى والآخرين.
ولهذا
ليس فينا من يستطيع الجزم.

غير أنا على يقين جميعا
من وجود البحيرة الخرساء.
فهى تمتد حول هذا الوادى من جميع الأركان
كإطار لصورة التاريخ.
أينما أبصرت تراها العيون
لاسيما


E.Khalifa

لو نظرنا من قمة السوق
حيث تعلو ارض المدينة شيئاً
خلال تلك الجوع.

وغالبا
فى ليالى الشتاء تنطلق الريح وتعدو على
بطاح البحيرة
وهى غضبى تهدد الوادى
ثم يتلو لعناتها الرعد
وترى السن الضياء تدلت فجأة
لا هثات من فجوة الليل.
وإذا بالأناس تخرج افواجا إلى الشط،
معهم زمرة من السفراء،
كل فوج منهم يرتل فى الليل نشيد التلال
راكعا ساجدا كما تقتضيه حركات السفير-
وتدق الطبول
ودماء الذبائح
تتجمد
فى مئات الأصابع الموتى
على الثياب البيض.
كتلة راقصة
تتلوى في كرة الأنغام
فى ضياء المشاعل المحمومة.

وفى الصباح
حينما تسكن البحيرة فى ضوء النهار
وتعود الحياة فى السوق
لا حديث للقوم غير التلال.
مع هذا فإننا لا ندرى أى شىء عن التلال.

ليس فينا من يعلم الأسرار
خلف الستار الحديدى.

لندن

رؤيا

اشرابت إلى السماء الغصون السود
كأنها تطلب العفو
عن أيادى البشرى.

كلنا ضائع
فى وجود ضائع
طاعن يستبد او مطعون.

كلنا ندرى
أننا نجرى فى سباق مآله النفى،
مع هذا فلا ندير العيون
إلى الوراء
لا ولا نبطئ الرحيل
بل ترانا مثبتى العين والفكر
إلى الأمام
ونقيس الأمور
،قف! تمهل! ففى السباق الهلاك،
لكننا لغموض الصوت
ولأنا إذ ذاك قد نتخلف -
لو وقفنا حتى للحظة -
قد أصمت آذاننا.
ثم يزداد فى الخفوت الصوت
حتى يصير صدى.

فهو ما كان قط ندا قوى القدمين

ولقد زاد ضعفه ونحوله

بعد طول العدو.

ولهذا يصيح كل منا:

استمروا إلى الأمام

إنما الجرى وحده الحق

ونما الصوت من بنات الخيال.

هاكم هى الرؤيا

وهى لا ريب من بنات الخيال.

لندن

أشباح أسيرة

فى كثير الأحيان تنسل حولى ظلمة اليوم

وانا جالس ادخن أيامى وحيدا

وعلى مكتبى تألقت الأفكار

فى الغروب الطويل.

فإذا غرفتى تهيم بها الأشباح

من جميع الأركان.

وتطل الوجوه من خلف كل كتاب

كأنها تنشد البعث.

بعضها قد رأيته منذ عهد نائى

فى أقاصى شعبات روحى.

بعضها ما رأيته من قبل.

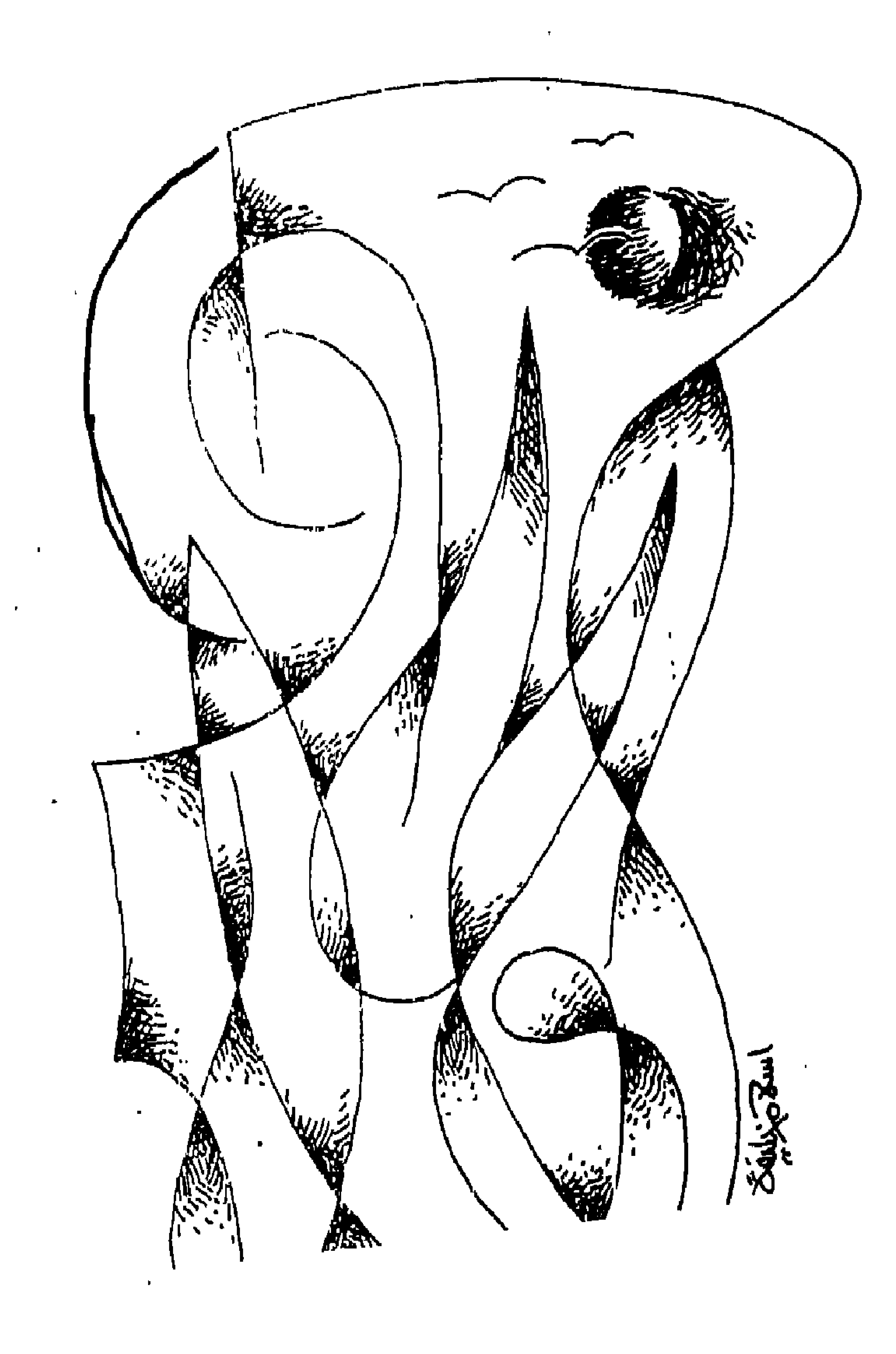
لكنها كلها تهمس لى فى بلاغة الصمت

وتمد الأيدى إلى

تطلب العيش.

فأنا من رسمت ماضيها

فى ليالى الروح الفسيحة



غير أنى لا أستطيع لها بعثا
لست أقوى على النهوض من المقعد
حتى أخلصها.
فغريب الأغلال قد قيدتنى
وأنا جالس أدخن غليونى
فى وحشة الغسق

لندن

كـــتـــاب

الظاهر بيبرس: السيرة الشعبية: التاريخ والأسطورة

توفيق حنا

صدر هذا الكتاب (١٧ صفحة من القطع الصغيرة) أثناء قيام الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨-١٩٦١) تحت اسم «الجمهورية العربية المتحدة» هذا الحلم الذى لم يستمر طويلا.

وكان يطلق على مصر وقتها اسم «الإقليم الجنوبى»، ولم أجد تاريخا يحدد عام صدور كتاب «الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى للدكتور عبد الحميد يونس ولكنى أفدت فى تحديد تاريخ صدورة من كلمتى «الإقليم الجنوبى».

صدر هذا الكتاب فى سلسلة «المكتبة الثقافية» .. وكان هذا العمل الجاد هو العدد الثالث.. وكان العدد يباع بقرشين فقط (يا بلاش!) وعقد الخمسينيات عقد عظيم وفريد فى بداية النصف الثانى من القرن الماضى (القرن العشرين) وهى فترة متميزة بانجازاتها الثورية فى الاجتماع وفى السياسة وفى الاقتصاد، وفى نضال المصريين ضد الإقطاع فى عام ١٩٥١ والمظاهرات الشعبية ضد فاروق واسرته فى أعقاب الغاء حكومة الوفد لمعاهدة ١٩٣٦، والحركة الفدائية فى منطقة القتال، وثورة الجيش التى توجت ثورتى العرابيين و١٩١٩، وسقوط فاروق والملكية وإعلان الجمهورية، وتأميم قناة السويس، والاهتمام بالآداب والفنون الشعبية واقتحام أوبريت «يا ليل يا عين» دار الأوبرا، وإعلان الوحدة التى كانت تمهيدا لتحقيق هذا الحلم الرومانسى العظيم وهو قيام ولايات متحدة عربية.. هذا الحلم الذى لم يتحقق بعد..

كان قلب وعقل عبد الحميد يونس مع كل هذه الانجازات العظيمة وهو يؤكد هذه المشاركة الوجدانية والعقلية وهو يسجل فى الإهداء هذه الكلمات:

«إلى وجدان الشعب العربى الذى ينتظر البطل دائماً، وكلما ظهر فى افقية عرفه، وأشار إليه ، واندمج فيه وحقق معه المعجزة فى رأب الصدع وجمع الشمل، وتحقيق الكراسة والجماعة على السواء.

●●●

يقول عبد الحميد يونس «السيرة الظاهرية من ابرز قصص الفروسية فى الأدب العربى بل هى من أبرز قصص الفروسية فى آداب الشعوب، وهى سيرة صاغتها الأجيال على ألسنة الرواة، يلقيها المحدث المحترف على جمهور المستمعين».

ولكنه يقول عن هؤلاء المحدثين المحترفين رواة السيرة الظاهرية «إن القصاص المحترفين للسيرة الظاهرية انقرضوا أو كادوا ينقرضون، وإن بقى عدد قليل جدا من الهلالية والعناترة (رواة سيرة عنترة بن شداد) وعن زمن أحداث السيرة وموضوعها وبطلها الظاهر يحدثنا المؤلف قائلاً «السيرة تبدأ بالدولة الأيوبية ومناصرتها للخليفة، ثم تقص اثر ملوكها فى مصر والشام، وتتوسع فى أخبار الملك الصالح ايوب، لأنه هو الذى استقدم الظاهر بيبرس وهى تفيض فى وصف هذا البطل منذ نشأته، وتروى تآخيه مع الفداوية، اى الفدائيين من الإسماعيلية أو كما اسمتهم أبناء إسماعيل، ورضى الأولياء عنه، وتبنى السيد البدوى للظاهر بيبرس، وتحاول أن تبرز علاقات شجرة الدر بالمملوك الأول أيبك التركمانى، وتظل تتعقب البطل الذى جعلته محور الأحداث، وهو بيبرس فى مناصبه التى تولاها، وفى إشارة القول والخير، كما ينبغى أن يكون الحاكم فى خلد الشعب، حتى يستقر له الأمر فى مصر والشام، والأحداث بعد ذلك كر وفر بين العرب والمسلمين من ناحية وبين الصلبيين من ناحية أخرى فى البر والبحر ، وتتخللها منازعات بين اوحدات التى يتألف منها هذا الفريق أو ذاك، والنصر دائما للعرب والمسلمين».

وهكذا يعبر الضمير الشعبى عن طريق السيرة الشعبية عن ثورة الشعب ضد كل الوان الفساد.. وضد كل الوان الظلم والطغيان.. وعن حاجته إلى هذا الحاكم المخلص الذى يحرره من الظلم والطغيان.. يحكم بالقول وينشر الخير بين أفراد هذا الشعب المطحون.. كما أن هذه السيرة .. وكل سيرة شعبية - تعبير عن وقوفها مع البطل ضد أعداء الوطن.. ويقول عبد الحميد يونس :

«.. وإن كانت هذه السيرة لا تصلح وثيقة تاريخية إلا انها تصلح مرجعا لدراسة المجتمع العربى الإسلامى فى العصر الذى كتبت فيه،

فالسيرة تتفق مع التاريخ الاجتماعى فى الملامح العامة، ويقول أيضا: «صورت السيرة الظاهر بيبرس فى صورة البطل كما ينبغى أن يكون فى أذهان الشعب.. ومن ثم فقد جعلت السيرة بيبرس (المخلص) ينتظره الناس بصبر نافذ، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط ، تسبقه الإرهاصات المنبئة بظهوره، وما كان ابرع أصحاب السيرة من تفسيرهم «الظاهر» الذى يلقى به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب «اظهر يا ظاهر» اى أنه الولى المنتظر فى الوقت والمكان المعينين، وإذن فقد جعلته السيرة وليا يأتى بالعجائب والخوارق.. وآخذ بينه وبين العياق (الذين يعوقون الطريق وهم فتوات الأمس القريب) .. وغلبته على الأعراب وقطاع الطريق، وكثرتهم واستطالتهم بالأذى يدلان على فساد الأمر».

•••

يحدثنا عبد الحميد يونس عن الأبطال فى السيرة الظاهرية ومن أهم هؤلاء الأبطال هو بلا شك الظاهر بيبرس..

يقول «تدور حوادث السيرة حول حياة الملك الظاهر ركن الدين بيبرس الذى كان من مماليك الصالح أيوب ثم تربع على اريكة مصر، وعمم صيته أكثر بقاع الأرض وسمرهم، يتغنى المصريون بأخباره، ويترنمون بما قدم لهم ولممالك الأرض عامة من جليل الأثر وعظيم المفاخر هذا عن التاريخ .. أما الظاهر فى السيرة الشعبية فهو مزيج من هذا الواقع التاريخى وخيال الفنان الشعبى الذى يترجم عن وجدان الشعب وضميره وأحلامه..

«أما القصاص فقد اخذ من هذه الشخصية التاريخية مادتها الأولى وأعمل منها ضاله.. وأسبغ عليه فعال غيره وصفات غيره ، وزاد على ذلك كله من أخيلته».

ويحدثنا المؤلف عن المقدم جمال الدين شيحة وعن جوان .. يدير جوان من جانبه الشرور فيعمل جمال الدين شيحة على كشف ستارها وانقاذ الإسلام من غوائلها.

وجعل أصحاب السيرة محور حياة جمال الدين شيحة الصراع على سلطنة القلاع والحصون «وزود أصحاب السيرة جمال الدين شيحة بقوى سحرية تستطيع أن تقف أمام قوى الشر.. وفى الأمثال السائرة على ألسنة الشعب إلى اليوم «إن فلانا يعمل أعمال شيحة».

ويقول المؤلف عن جوان «لولا أن هذه الشخصية هى المدبرة للشر، لقلنا أن هذه السيرة كان احرى بها أن تكون سيرة «جوان» ، لأن حوادثها كلها - أو تكاد - بتديره ووصيته ، وقد افتن القصاص فى رسم شخصيته ، فجعله الصورة المجسمة لإبليس، ويدأ بذكر نسبه فوصله برجل يدعى عقبة بن مصعب، وهو الرجل

الوحيد الذى تخلف عن الإسلام من عشيرته العربية بنى سلم».

ثم يحدثنا المؤلف عن هذا البطل المصرى ويدعى عثمان بن الحبلة ،وهو شخصية غير تاريخية، وصفه القصاص قبل ظهوره فى الميدان فقال على لسان شاهين يحذر بيبرس منه «أصبح تخدم رجلا يقال له عثمان بن الحبلة - لأنه رجل جبار لا يرحم ، لا يصطلى له بنار فى أرض مصر وقد اذل أهلها، وقد بلاهم بالقهر، وما دابه إلا خطف العمائم، ولا يبالى من الأكابر او سن الأصاغر.

... وهو كأنه عفريت السيد سليمان، والصواب يا ولدى انك تجتنب خدمة هذا الرجل، فإنه من جبابرة هذا الزمان..

واحذره ولا تأخذ منه امان. ولكن بيبرس لم يأبه لهذا التحذير ولم يعجبه إلا عثمان، ثم يقول المؤلف عن عثمان، .. وكان قبل ان يخدم بيبرس كبيرا للعتاق له من المشاديد قانون يحتمون فى مغاور الزغلية فى ملعب احمد بن طولون مجمع العياق (الفتوات) .. وكان عثمان غاية فى الصراحة يقول ما يريد، ولا يحفل كثيراً بمقام من يخاطب ولا عواقب حديثه.. وكان عثمان من اقرب الناس إلى الأمير بيبرس .. لا يستطيع أن يبرم أمراً دون شورته، وهو الذى يدمر جميع شئونه ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل إليه، ويخالصه من المآزق ، ويتسم عثمان بما يتسم به المصريون من الفكاهة والسخرية ويتضح ذلك من أقواله وحيله جميعا».

ثم يحدثنا عن بطل آخر هو معروف بن حجر .. يقول: «رسم أصحاب السيرة الفداوية على أنهم مضرب المثل فى الشجاعة والفروسية والأقدام ، ومن أبرزهم ، إن لم يكن أبرزهم جميعا معروف بن حجر، وقد احتفل أصحاب السيرة به فجعلوه سلطان القلاع والحصون، خلف أباه على عرشها دون أخيه الأكبر إسماعيل الذى عرف بمصاحبة السباع حتى سمى بإسماعيل ابى السباع».

ثم يحدثنا عبد الحميد يونس عن طبقات السيرة.. يقول «إن السيرة طبقات هى الطبقة التاريخية والطبقة المصرية والطبقة الفداوية والطبقة الخرافية».

واكتفى هنا بحديثه عن الطبقة المصرية.. يقول: «أول ما نلاحظه على الطبقة المصرية أنها تمثل البيئة المصرية بصورة باهتة غير واضحة المعالم، ومع أن جهاد الصليبيين قد وحد بين الأقاليم الإسلامية إلى حد ما، ومما ما بينها من فروق فإن الوطن المصرى ظلت له مقوماته الخاصة به التى احتفظ بها على الرغم من جميع الحوادث.. وليس من شك إن مؤلف هذا القسم مصرى، فنحن نتتبع خطوات عثمان وننظر إلى صورته ونستمع إلى حديثه فنجده نموذجا للمصرى الثابت فى جميع العصور بتندره وفكاهيته وترفعه ، وثانى ما نلاحظه

ان المصرى كان ينعزل عن الحوادث العامة، فقل ظهوره فى السيرة وكثر ذكر الأتراك والأكراد والأعراب وغيرهم، ووقف المصرى من هذه الحوادث موقف المتفرج ، واكتفى ينقدها فى رفق حينا ،فى عنف حينا آخر، ويظهر ذلك جليا فى الصورة التى رسمها أصحاب السيرة لقصور السلاطين والأمراء التى كانت تزخر بالمكائد والمؤامرات ، ومن وصف القضاة وفساد ضمائرهم .. والشىء الوحيد الواضح فى هذه البيئة المصرية هو النقابات التى تنتظم ابناء الحرفة الواحدة، ولكل منها شيخ له سلطانه على أفرادها، بل قد يمتد هذا السلطان فيحجب سلطان الحكام.. وصورت الطبقة المصرية - بطريق غير مباشر - ثورة الشعب المصرى على نظام الحكم ، ومحاولة اشتراكة فيه، بل أنها توسعت فى ذلك بعض الشىء ، إذا ادخلنا فى حسابنا العنصر الفلسفى ، كقيام العصاة الخارجية على القانون وكثرة عددهم تبرير اعمالهم، أو بعض هذه الأعمال على الأقل، بأنها ليست ضربا من ضروب الاغتصاب والنهب، إنما هى أولا وقبل كل شىء، ثمرة من ثمرات الحكم الفاسد، ولون من الوان التعبير عن فساده، ثم أن تصوير عثمان - سائس الخيل - بأه ولى من الأولياء كشف عنه الحجاب، وأصبح على علم بالباطن وجعله مستشارا للأمير بيبرس يقوم منه مقام العقل واليد جميعا، يبين لنا رغبة هؤلاء العامة المكبوتة فى الاشتراك فى الحكم ، وقدرتهم عليه، ومحاولتهم إصلاحه وعن الحوادث فى السيرة الظاهرية يحدثنا عبد الحميد يونس رائد الأدب الشعبى - «الخصيصة الأولى التى نلمسها فى هذه الحوادث فهى قربها من الإمكانية وقلة العنصر الخرافى نسبيا فى القسم الأول من السيرة، ثم يضيف «أدب طبيعة السيرة .. وطبيعة الاستماع إليها إلى ما يشبه الأطناب فى سرد حوادثها، وتحول هذا الأطناب إلى ما يشبه التكرار، نتيجة لاعتماد الرواة على الذاكرة من ناحية ولما يتطلبه أحداث التأثير فى المستمعين، ومحاولة استهوائهم من ناحية أخرى.

ويقرر عبد الحميد يونس فى وضوح ويقين «إن السيرة عامية لحما ودما، والمعرب فيها إنما يرد على سبيل آية ذلك ان بعض النسخ المخطوطة قد احتفظت بالسمات العامية التى يعدها الفصحاء خروجا على قواعد الأعراب والأملاء، ويقول عبد الحميد يونس مؤكدا مرة أخرى عامية السيرة الظاهرية وأنها تنتمى - لحما ودما إلى الأدب الشعبى «الذوق العامى يعجيب كثيرا بالبهرجة فى كل شىء، ولذلك تبرجت السيرة، وهى غذاؤه الأدبى ونحن نعلم أن الأدب البليغ قد أصابه فى أواخر العهد العباسى وماتلاه، من عوامل الانحطاط الشىء الكثير ، فشاعت فيه القوالب على المعانى، وغلب التفاصيل على الفصاحة، وأسرف أدباء ذلك العصر فى المحسنات، حتى اصبحت الغاية لا الوسيلة..، وعن فن الإلقاء وما يتطلبه من نثر

وشعر ومواقف تمثيلية - يقول المؤلف: «السيرة بوصفها قصصا وتاريخا ذات طبيعة موضوعية .. ولكن فن الإلقاء قد ساعد على ما يشبه التمثيل، فنحن نرى فى تضاعيف السيرة الظاهرية المفاجأة والحوار والأخبار أو السرد.. وقد وجد أصحاب السيرة إن الشعر هو أصبح وسائل التعبير عن المناجاة، فارسلوه على ألسنة أبطالهم يظهرون فيه مكنونات نفوسهم ونجوى ضمائرهم، يتضرعون إلى الله أن يجعل لهم من بعد ضيقهم فرجاً، أو يشكون فيه الزمان، ويعبرون به عن الشوق والهيام».

●●●

فى بعض ليالى الشتاء تردد عبد الحميد يونس على إحدى المقاهى البلدية حيث استمع إلى السيرة الظاهرية وهو يحدثنا عن خبرة شخصية وشارك بناءه: «يعتمد القصص الشعبى على الشاعر او المحدث وجمهور المستمعين إليه، ولعل أثر هؤلاء المستمعين فى القصص الشعبى أعظم من أثر النظارة فى الأدب المسرحى، فالتفاعل بين القصاص - شاعرا أو محدثا - وبين جمهوره بالغ القوة، فهم يستطيعون حمله على الأطناب أو الايجاز أو حتى على الحذف والتبديل فى نفس القصة.. رأينا كيف ينجذب هؤلاء المستمعون شيعا ينتصر كل منهم لبطل أو قبيل وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره فى المحدث فيطوى بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر..

وليس لهذا المحدث زى خاص ، ومقعده على منصة عالية تجعله يشرف على مستمعينه ، ويجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق ، ويسترسل فى حديثه وهو جالس ، فإذا أراد إنشاد الشعر وقف واستعان عليه بالربابة (واحدة الوتر) ويصطنع المحدث شيئا من التمثيل فى بعض الأحيان، فيحاكى مختلف اللهجات ويقلد النوبى والرومى والتركى والمغربى وغيرهم، ويقلد السادة والخدم والرجال والنساء والأطفال، ويثور ويهدأ تبعا لمقتضى الحال».

وفى ختام هذا التعريف بالسيرة الظاهرية وتحليلها يقول عبد الحميد يونس عن الدور الخطير الذى يلعبه الأدب الشعبى فى حياة الشعب وفى سلوكه الاجتماعى والإنسانى وبخاصة القصص الشعبى .. «يذهب بعض الباحثين إلى أن الملحمة والدرامة أو القصة.. والسيرة ضرب منه - إنما ينشأ صيحة من الشعب على الطغيان والظلم، وإنك مهما أجلت بصرك فلن تجد الملحمة الشعبية أو الدراسة قد نشأ إلا إذا احس الشعب نفسه وتهيأ للنهوض، وكذلك الحال فى السيرة الظاهرية وغيرها من السير، التى فر فيها الشعب من حاضره البغيض، ورسم منقذه من الطغيان والظلم، ومخلصه من البدع والآفات واستعاض من حرمانه بدنيا الكنوز والنفائس، وتخلص من عجزه بما أشاع فى أبطاله من القدرة المعجزة على طى الأمان والمكان» ■

من تراث حدتو الأدبي
قصائد نظمها محمد كراع في المعتقل

د.أحمد القصير

أعد الشاعر سمير عبدالباقي كتابا هاما عن الشعر الذي أبدعه الشيوعيون في المعتقلات

وصدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٨ تحت عنوان "هديل اليمام وراء القضبان". وهو يضم مختارات من قصائد الشعراء الشيوعيين المصريين في السجون والمعتقلات فيما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٥. وقد أشار الشاعر سمير عبدالباقي إلى أنه لم يعثر على ديوان "أحلى حاجة" للشاعر محمد كراع الذي كان قد صدر في معتقل الواحات وكتب مقدمته فؤاد حداد. ولم يتضمن كتاب "هديل اليمام وراء القضبان" أي معلومات عن هذا الشاعر ولا عن شعره سوى عدة أبيات من قصيدة "أحلى حاجة" التي كانت عنوانا لديوانه الوحيد الذي لم يتم طبعه وإنما صدر منسوخا بخط اليد عن "دار الغد للنشر" التي أسستها حدتو في معتقل الواحات بإشراف الفنان حسن فؤاد.

جاء اهتمامي بالشعر الذي أبدعه محمد كراع في المعتقل في إطار محاولة أقوم بها لتجميع التراث الأدبي والسياسي والفكري لحدتو وإعداده للنشر. ويركز هذا المشروع على أمرين. وينصب الأمر الأول على نشر الأعمال التي لم يتم نشرها. ويتطلب ذلك بالطبع البحث عن تلك الأعمال وتجميعها. ويتمثل الأمر الثاني في إعادة نشر بعض

الأعمال الرائدة لأبناء حدتو والتي لعبت دورا أساسيا في بث روح الانتماء للوطن وأسهمت في تشكيل الوجدان العام وأصبحت من مكونات الذاكرة الثقافية والوطنية.

ولد محمد كراع عام ١٩٣١ وتوفى في ١٩٨٨. وكان قد تخرج عام ١٩٥٢ من قسم الإقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة. وجرى القبض عليه في ١٩ يوليو ١٩٥٣ في إطار حملة ضد منظمة "الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني" التي تسمى اختصارا "حدتو". وقد بدأت تلك الحملة في منتصف يناير ١٩٥٣ بعد قرار مجلس ثورة يوليو بحل الأحزاب السياسية وإلغاء دستور ١٩٢٣. وتم ضم كراع بعد القبض عليه إلى قضية شيوعية كان بين المتهمين فيها الفنان والشاعر عبدالرحمن الخميسي ورسام الكاريكاتير زهدي. وهما من كوادر حدتو. وقد عمل محمد كراع قبل تخرجه من الجامعة موظفا بإدارة الحسابات بسلاح المهمات بوزارة الحربية. وخلال ١٩٥٦ - ١٩٥٨عمل مترجما بصحيفة الجمهورية. وفي عام ١٩٥٩ تم اعتقاله ثانية. وبعد خروجه من المعتقل في ستينات القرن العشرين تم تعيينه مترجما بدار الكاتب العربي. ومن بين الكتب التي قام بترجمتها كتاب "الثورة السوداء". وصدر عام ١٩٦٨ عن دار الكاتب العربي، واشترك معه في ترجمة هذا الكتاب زميله محمد الأهواني.

في سياق عملية تجميع تراث حدتو تمكنت من الحصول على معظم القصائد التي نظمها محمد كراع في معتقل الواحات. وكان يحتفظ بها الصديق أحمد شحاته النشار الذي نتوجه له بالشكر الجزيل. كما نشكر الصديق الدكتور حازم رفاعي الذي ساعدني في البحث عن هذا الشعر وعرف بوجوده عند أحمد النشار. والقصائد مكتوبة بخط الشاعر الذي كتب أيضا تقديما موجزا لها تقول كلماته:

"هذه مجموعة من القصائد كتبتها في عامي ١٩٦١، ١٩٦٢ ورأيي أنني الآن في عام ١٩٦٦

في حاجة إلى جديد غيرها. ومع ذلك فربما تبقى هيَّ في طيات الذكرى كما بقى أو كما

مر بالأصح قرص الشمس الأصفر لساعة الغروب من تلك الأيام التي مضت".

وسوف نقدم للقارئ ثلاث قصائد هي "أحلى حاجه" و"الشكل والمضمون" و"القتيل والحاوي والفيلسوف". ويلاحظ أن القصيدة الأولى والثالثة تشيران إلى شهدي عطية أحد القادة التاريخيين لحدتو الذي استشهد نتيجة التعذيب في ١٥ يونيو سنة ١٩٦٠ بمعتقل أوردي ليمان أبوزعبل. فقصيدة "أحلى حاجة" تضع اسم شهدي ضمن أحلى حاجة في الوجود. وهى تعتبر أن "أحلى حاجة

الصبر مش عن قهر لكن عن صمود".

كما ان قصيدة "القتيل والحاوي والفيلسوف" التي تتسم بطابع ملحمي تقول عن شهدي:

روح لشهدي واسأله
إيه اللي صابه وحوّله
خلّف رفاقه ومنزله
راكب سحابه شاغله قلب الملايين

ونود التنويه بأننا نعتزم نشر كل قصائد محمد كراع في ديوان خاص باسمه. وهي تضم قصائد طويلة هي "حارة درويش"، نظيرة"، "طيور الذكريات". ويعبر هذا الشعر، بشكل عام، عن نظرة فريدة للحارة او الحياة الشعبية عامة وما يسودها من حياه وعلاقات. كما أنه يمزج ما يسود في الحياة بفكر سياسي فلسفي إنساني الطابع يؤرقه مستقبل البشر.

١

قصيدة "أحلى حاجه"

ايه يا بابا أحلى حاجة في الوجود
غير شبابي وصحتي
دول يبقوا هما ثروتي
بركه وجود
وغير حصاني ونزهتي
ضارب عياري وطلقتي
لآخر الحدود
وغير كتابي ومتعتي
وغير ذكرياتي وبهجتي
عهد وعهود
وغير مراتي وطفلتي
وغير رفاقي وصحبتي

صحبة ورود

غير بعد يا نهرنا

ما شاهدت مطلع فجرنا

قدمت ليلة فرحنا

الكرم والعنقود

ما تقول يا بابا أحلى حاجة في الوجود

xxx

أيام زمان

أيام ما كنا في الطفولة

كان بيروينا الحنان

فيه عذوبة وفيه سيوله

كانت حواديتنا جنان

فيها جن وفيها غولة

يوم بنخبّط ع الجيران

ويوم بنسرق م الغيطان

ويوم بننّقص من حمار

شايل حمولة

xxx

وأيام زمان

أيام ما كنا في البلوغ

كان بيروينا الإيمان

والكنيسة والأذان

كان قليل اللي يزوغ

دنيا فيها الكل فان

كل باطل

مش جديدة شمس يا اللي في البزوغ

ياما خطينا الزمان

يا ما خطينا المكان

يا ما حصلنا في نبوغ

والنهاردة

آدي ورده

في الجنينه لون وفارده

بلغت كل البلوغ

ما تقول يا بابا أحلى حاجة في الوجود

xxx

يا ست ورده

خليكي قاعدة

ولا تدبليش قبل الأوان

أنا راح أشمك

وانت برضه جوّا كمك

واقعد في جنبك

وابدا أقول لك

أحلى حاجة في الزمان

xxx

أحلى حاجه لما حيطه

جنب حيطه

تحت سقف وفوق بلاطه

يلتقوا، يعلى البنا أركان

xxx

أحلى حاجه لما نرجع م الكفاح

فوق جبينا النصر في يمينا السلاح

في طريقنا الورد نوصل في الليالي والصباح

واجري ناحية صاحبتي

واحضن واضم في كرمتي

وفيت وعودي وثورتي

صافية بحوري والشطوط في أمان

xxx

احلى حاجه الدمع سايل ع الخدود

من حبيبه راح حبيبها ولم يعود

xxx

أحلى حاجه الصبر مش عن قهر لكن عن صمود

أحلى حاجه الصبر مش للقبر لكن للنهود

شوف بزازها

آه عايزها

خمره طابت في قزازها

نارها من نار الجدود

xxx

أحلى حاجه يوم ما تعرف لك حدود

بين شقيقك بين صديقك بين وليفك اللي مايس في القدود

xxx

أحلى حاجه يوم أميركا تبقى دولة للسلام

بالمناجم بالمزاع بالمتاجر بالمصانع بالزحام

بالمعادن بالشواحن بالطواحن والمراعي والحمام

يوم ما كل الناس تروحها

تشم فيها ترد روحها

تنفرش فرشه وتحلى يا كلام

xxx

أحلى حاجه اسم لومومبا وشهدي والجزائر

أحلى حاجه اسم نكروما ويوري سهم طاير

أحلى حاجه نيكيتا وموديبو كيتا واسم ناصر

xxx

أحلى حاجه صحبه واحده

يا ست ورده

من جنينتك

ترضي بابا وترضي نينتك

دي حياتك دي نهايتك

أحلى حاجه في الوجود

xxxxx

٢

قصيدة "الشكل والمضمون"

بتيجي فيه أوقات يتوه الشكل في المضمون
زي الليالي ما بات فيها قمر عرجون
زي الصباح ما غات نور فجر كان مدفون
زي الحدود ما القدم يخطي حزين محزون
وتاني قدم ثابت وكله شجون

x

قول لي زعيم ثورتك
ازاي بنى خطتك
بالشكل أم مضمون
هي رسوم في خيال
ولا نفوذ المال زال ما بقي له حصون
لو قلت رسم خيال
يبقى جهلت الحال
لو قلت بالمضمون
ليه كلنا في سجون
برضه كلامك عال فيه النغم موزون

x

دا وقت فيه اختلط الشكل بالمضمون
زي الليالي ما ظهر فيها القمر عرجون
زي الصباح ما انتظر والفجر كان مدفون
زي الحدود ما خطر فوقها القدم محزون
وجنبه تاني قدم ثابت وكله شجون

x

زي الكهارب نوى طاقة وليها وزن

وزمان قالوا لنا النوى طاقة ما ليها وزن
دلوقت هتك الستر الشكل والمضمون

×

زي الغيطان ما ارتوت بإيد فلاح
والزرع خضَّر قلت يا فتاح
مع إن زرعك مرتوي بجراح
والخضره ناضره من مهج وعيون

×

قل لي زعيم ثورتك
إزاي بنى خطتك
بالشكل أم مضمون
هي رسوم في خيال
ولا نفوذ المال زال ما بقى له حصون
لو قلت رسم خيال
تبقى جهلت الحال
لو قلت بالمضمون
يمكن تفك سجون
والشكل يبقى قال أنا بقيت مضمون

×××××

٣

قصيدة "القتيل والحاوي والفيلسوف"

فيه قتيل مرمي ومكفي عند زاوية في الطريق
دم سايح ما في جنبه إيد تواسي أو رفيق
واللي رايح واللي جايّ
ما هو عارف هوّ ميت واللا حيّ
واللا صابه ونابه ضيق

×××

النهاية...
قبل ما تشيله الملايه
كان قصاده فيه حوايه
م الشمايل والصبايا
حين بتوسع حين تضيق

×

واحدة قالت يا ضنايا
آدي آخرة اللي يهتف واللي يخلص والجرئ
اللي ينصب في مدافعة
واللي يحشد في مجامعة
واللي ينزل للطريق

×

واحدة غيرها
جا في ضميرها
انه جاني مش برئ
جات نهايته في جنايته
وانه يمكن كان مقاطع طريق

×

رد واحد م الشمايل رد هايل
جاي في باله الدم رئ
قال لا مقتول ولا قاتل
دا رماه النيل غريق
يا اللا بينا نروح نادينا
الله يغفر للمسيئة والمسئ

×

والشمايل قاموا سامر في اللي حاصل واللي داير
والودان أحيان تطيق
قال وجيه الراي فيهم
الجريمة اصلها الذل العتيق

اللي ضارب في الجدار ضرب فرقلّة ونار
إيشي طالب حكم تار
وإيشي طالقه... طالقه...طالقه بالنهار
وإيشي خانه أهل بيته والصديق

×

والحديث داير ما بينهم
فضّوا بالهم نسيوا كونهم
صحيوا ع الحاوي بيضرب في النفير
لم خلق من اللي فاتوا
قال عجايبه ومعجزاته
ودا إيه آه خد وهاته
ضحكوا لما الخلق ماتوا
الصغيّر والكبير

×

النهاية
قبل توته.. توته.. توته في الدوايه
قام شويّه من الرزايا
قالوا يا حاوي يا أمير
ايه علامات الدجاجه
الي بيضها في زجاجه
من قزايزك تؤمره يفقس يطير
واللي طالع من شفايفك
واحده واحده الكل شايفك
مناديلك ولطايفك جوّا بطنك شئ كتير
وصديقك اللي بلّ ريقك
جوا كيسك
قلت جالا جالا جالا طرت يا تعبان مكير

×

التعيس الحاوي وقّف

لم حاجاته وصنّف
والزحام فضّى وصفصف
كل حاوي يبلتقي نفس المصير
×
عدّ ماله وشال عزاله
قال كفاية يا واد علينا
خلاص تعبنا خلاص شقينا
يبقى بكره بنور نبينا
هو يشفع والمجير
×
قام لبكره ميت مؤدن
والديوكه صيحّت مليون آدان
والجاموسه رايحه تشرب
من طباعها تمشي تزرب
جنبها عيّل جعان
والصبايا البيض تصبّح
والنهود والفخد لوّح
والعبير الحلو فوّح
ع السواقي والشوارع والغيطان
×
والمدينه بتطفي نورها
طالعه طالعه ما أحلى نورها
شمس شموسه بلون البرتقان
وآدي عامل زوجته حامل فوق سميره وابنه كامل
لسّه نازل ع السلالم
تنّه راجع قال نسيتها يا أم كامل
آدي بوسه بوسه بوسه وواحده باصئه من الجيران
×
والجرايد الجرايد.. اللي باني واللي هادد

واللي فاتح واللي سادد

وآدي روسيا وشغل الامريكان

فيه عصابه للصهاينه

قايمه دوله لسّه كاينه

يا عرب.. صبئوا اللهب

فوق اللي خان واللي اغتصب

يرجع وطننا اللي اتسلب فيه الأمان

والدمار.. اللي جاي ويّا الغبار

ذرّه فيها الموت ونار

شر بره .. لأ ما عادش الشر برّه

دا الشعوب صارت في جرّه

تسلمي يا اللي انت جرّه

شمئعوكي وحمّلوكي ما في مهرب أو ضمان

xxx

النهايه

يا منادي ع القرايه

يا اللي أسطى في الدعاية

جا شاويش قال قوم معايا

دا كلامك خدتعالى

ولأ شفته في المقاله

دا انت ضدك قوانين

×

جابوا صاحب المقال

بعد جهد قيل وقال

قالوا طيب كل شئ يحصل تلاقي له معادل

إيه يعادل في لينين

هز راسه وداس مداسه

زحزح الكرسي اللي تحته واللي حاسه

قال ما يعادل في دا معضل إلا عيسى المخلّص والأمين

×

قالوا تعرف مسيو داج الهمرشولدي

اللي يعني بالأوربي واللاوندي

غصن زيتونه وجندي

يحرس السلم وأمين

خان لومومبا جوّا غابه

جاب عصابه

قتّلت باتريس لومومبا والصحابه

واندفن ما له كفن غير المداره والأنين

×

روح لشهدي واسأله

إيه اللي صابه وحوّله

خلّف رفاقه ومنزله

راكب سحابه شاغله قلب الملايين

×

كل شئ يحصل نلاقي له مقابل أو معادلْ دا صحيح

والحكيم قال دا التعادل من مبادئي

والحكيم راجل صريح

بس أسمع هي ايدك جوه مايه زي ايدك جوا راكيه يا فصيح

وانهو كتكوت من فراخنا

قبل نقرة قشرته تلقاه يصيح

×

البلد عاوزه جلد طالبه عمل ناشده قبل

شبعت فحيح

يا اللي حافظ شعر حافظ

قال بلدنا واقفه موقف مش مريح

والآراء عمّاله تعتر

واللي يعتر رايه يردي ويطيح

xxxxx

سينما

خلطة فوزية... والبحث عن سعادة !

محمود الغيطانى

لنفترض دخولنا أحد الأفلام التى بذل فيها مخرج متميز الكثير من الجهد، ومن ثم استطاع سلبنا ارتباطنا الوثيق بالواقع الحقيقى المعاش لنسقط معه فى عالمه الخاص الذى يقدمه ناسجا اياه بشىء غير قليل من الشاعرية مما يؤدى إلى أن نصبح جزءاً لا يتجزأ من هذا العالم الفيلمى، ألا يعنى هذا أن ذلك المخرج قد نجح أيما نجاح فى إيصال الرسالة الفيلمية التى يقدمها؟

ولنفترض أننا عشنا قرابة الساعتين فى عالم آخر غير الذى نعيشه مصدقين إياه، متوحدين مع الممثلين الذين يقدمون مثل هذا العالم حتى لكأن الفيلم هو الواقع بينما الواقع الحقيقى قد تحول إلى ما يشبه الخيال أو الماضى المنبت الصلة بالحاضر؛ ألا يكون هذا دليلا على قدرة المخرج فى إدارة فريق عمله من ممثلين وسيناريست وموسيقى ومونتير وغيرهم؛ مما يعنى أنه قد حقق قدرا غير هين من النجاح؟

إذن فلنفترض افتراضاً أخيراً، ماذا لو حدث معنا ما سبق افتراضه ثم لم تلبث تلك الجملة القاسية فى لفظها، الخاوية فى معناها- هوّه أصلا فيلم مالوش قصة.. إيه يعنى واحدة اتجوزت خمسة؟!- أقول ماذا لو اصطدمت تلك الجملة- الخائبة- العاصفة بآذاننا حتى تكاد أن تفجر طبلتيها، ومن ثم تخرجنا من حالة التوحّد التى مازلنا نعيش طيفها الجميل إلى عالم آخر أكثر قسوة وصدمة وفجاجة من العالم الذى رأيناه على الشاشة- ولكن بشكل شاعرى-، ألا يعنى ذلك وجود أزمة تلقى سينمائى خطيرة لابد من تأملها ومن ثم معرفة السبب فى نموها وإلى أين من الممكن أن تصل؟

علّ تلك الأزمة- إشكالية التلقى السينمائى- قد استطاعت أن تفرض نفسها منذ فترة ليست بالقريبة على الواقع السينمائى المصرى، لكننا لم ننتبه لخطورتها إلا فى الآونة الأخيرة حينما حاول بعض المخرجين الجادين انجاز العديد من التجارب السينمائية الجادة، ومن ثم لم يستطع الجمهور التكيف معها أو التأثر بها؛ فمنيت مثل تلك التجارب بالفشل الذريع نتيجة عدم قدرة الجمهور- الهدف الأول فى صناعة السينما- على استساغتها.

(هوّه أصلا فيلم مالوش قصة.. إيه يعنى واحدة اتجوزت خمسة؟!).

وبالتالى رأينا العديد من الأفلام مثل "عرق البلح" للراحل "رضوان الكاشف ١٩٩٩ ، "أرض الخوف" للمخرج "داود عبد السيد" ٢٠٠٠، "رشة جريئة" للمخرج "سعيد حامد"٢٠٠١ ، "جنينة الأسماك" للمخرج "يسرى نصر الله٢٠٠٨ ، "باب الشمس" للمخرج "يسرى نصر الله ٢٠٠٥ ، "الدرجة الثالثة" للمخرج "شريف عرفة"١٩٨٨ ، "سمك لبن تمر هندى" للمخرج "رأفت الميهى"١٩٨٨ ، وغيرها الكثير من الأفلام تلاقى قدرا لا بأس به من الفشل الجماهيرى نتيجة إعراض الجمهور- العاجز عن استساغتها- وبالتالى رُفعت سريعا من دور العرض ولم تأخذ فرصتها فى إثبات جمالياتها السينمائية.

بل إن الأمر يذكرنى بعبارة أخرى أكثر قسوة أطلقها أحد المشاهدين منذ سنوات-عام ٢٠٠٠- حينما عرض فيلم "أرض الخوف" للمخرج "داود عبد السيد" تقول (أحمد زكى خدعنا وقدم لنا فيلم فالصو)، كما سمعتها مرة أخرى- عام ٢٠٠٠- عند عرض فيلم "جنة الشياطين" للمخرج "أسامه فوزى" فهتف أحدهم (ضاعت فلوسنا ع الفاضى، عايزين فلوسنا)!

علّ مثل هذه الأقوال الاستنكارية المعترضة حينما تطلق من قبل الجمهور على أحد الأفلام المهمة لابد أن تثير داخلنا عاصفة من القلق ومن ثم الاهتمام والتفكير، وبالتالى التفرغ التام لمحاولة تأمل الأسباب التى أدت إلى ذلك، وإلى أين من الممكن أن ينتهى بها المطاف؛ لأنها دليل ومؤشر شديد الخطورة على موت التجارب السينمائية الجادة، وكل ما هو فنى فى مقابل فيضان من التجارب "اللاسينمائية" التجارية المفرغة المضمون والقيمة، ومن هنا لابد أن نتساءل أيضا (لم تستمر هذه التجارب اللاسينمائية المتهافتة فنيا، فى حين تموت أمامها الكثير من التجارب الجادة؟).

ربما كانت مثل هذه التساؤلات وغيرها الكثير هى شغلى الشاغل- التى أخرجتنى من حالة الانسجام الفيلمية التى أعيشها- حينما صدمت مثل هذه العبارة أذنى؛ كى أصل إلى حالة أخرى- مغايرة- من القلق الدائم نتيجة العجز عن التلقى السينمائى الذى بات عليه جل جمهور السينما الآن- إن لم يكن جميعه-.

مما لا شك فيه أن السينما هى الانعكاس الطبيعى لحركة المجتمع حولنا؛ وبالتالى تصبح هى المرآه التى يرى فيها المجتمع صورته- سواء كانت شائهة أو مثلى- إلا أن التحولات الاجتماعية الخطيرة الحادثة فى أواخر القرن الماضى، من الانفتاح على ثقافات أخرى مغايرة دون القدرة على هضمها وتمثلها جيدا، واجتياح الاسلام السعودى- الوهابى- بشكله السلفى القاسى- الملائم لبيئته الصحراوية-، والانهيارات السياسية والاقتصادية المتتالية التى جعلت المواطن المصرى على وجه الخصوص يعيش فى حالة دائمة من القنوط واللامبالاه، والسخرية واللامعنى، وصولا إلى الأزمة الاقتصادية العالمية الراهنة، كل هذه الظروف وغيرها قد أدت إلى وجود مشاهد غير قادر على الاهتمام بتثقيف نفسه أو حتى الاهتمام بالتفكير فيما يدور حوله؛ ومن هنا أضحت حالة اللامبالاه هى المسيطرة على الجميع، وأصبح النموذج الذى يتم الاحتذاء به من قبل الكثيرين من الشباب- جمهور السينما الحقيقى والفعلى- هو نموذج الفهلوى القادر على فعل أى شىء بلا هدف أو منطق نتيجة التكريس لمثل هذا النموذج من خلال العديد من صنّاع السينما؛ ومن ثم رأينا "اللمبى" للمخرج- مع تحفظنا على كلمة مخرج- "وائل إحسان"٢٠٠٢ ، "عبود على الحدود" للمخرج "شريف عرفة"١٩٩٩ ، "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" للمخرج "سعيد حامد"١٩٩٨ ، "عليا الطرب بالـ٣" للمخرج- مع الاعتذار لهذا الوصف- "أحمد البدرى" ٢٠٠٧ ، وغيرها الكثير من النماذج التى يسيطر عليها نظام الإسكتشات فى الكتابة ولعبة القص واللصق التى تُمارس بلا أى معنى، وبالتالى رأينا العديد من الشخصيات التى يسيطر عليها البله المنغولى ومشاكل النطق والجهل وكأنها هى الحل المنطقى والسحرى ومن ثم النموذج الذى لابد أن يحتذى به الشباب؛ ونتيجة لأن بعض صنّاع السينما- من المتكسبين والتجار-

انساقوا خلف هذه النماذج التى ابتدعها بعض كتّاب السيناريو- مثل "أحمد عبد الله وشركاه-، والتى اقبل عليها شريحة عريضة من شباب جمهور السينما؛ فلقد باتت القاعدة المنطقية هى ان الجمهور لا يرغب إلا فى الضحك على ما يراه من هراءات، وبالتالى فتقديم سينما جادة يرى فيها آلامه ومشاكله وأحلامه وآماله لابد ستصيبه بالاكتئاب ومن ثم الاعراض عن مثل هذه السينما.

ولكن لماذا تقبّل جمهور السينما تجربة مثل "المومياء" للمخرج "شادى عبد السلام"١٩٦٩ فيما سبق فى حين أنه غير قادر على استساغة أفلام أخرى أكثر بساطة منه اليوم مثل "أرض الخوف" على سبيل المثال؟

ربما كان السبب فى ذلك المحاولات المستمرة من قبل بعض الدخلاء على صناعة السينما من منتجين وكتّاب سيناريو- بالصدفة- ومخرجين وغيرهم منذ فترة طويلة- ثمانينيات القرن الماضى- تلك المحاولات الهادفة إلى خلق جيل مُهـرمن/مُخلق من رواد السينما الذى لا يستسيغ سوى ما هو فاسد ويتلاءم مع أذواقهم-صنّاع السينما- التى نشأت على فكرة التجارة وغيرها من المهن التى كان يمتهنها هؤلاء قبل الدخول إلى عالم صناعة السينما، ومن ثم رأينا التاجر الذى تحول إلى منتج سينمائى قد أتى ومعه آلياته الخاصة بالتجارة وليس السوق السينمائى المصرى وصناعته، ومثله فى ذلك الجزار والحداد وغيرهم من أصحاب المهن الأخرى التى أفسدت تلك الصناعة ومن ثم فرضت آلياتها على الجمهور الذى استجاب لها مع طول فترة الالحاح المتواصل عليه مما أدىَ إلى إفساد ذوقه، وهنا كانت النتيجة المنطقية أن الجمهور(أدمن هذا البرسيم الذى يُقدم له)- على حد قول "رأفت الميهى"- وبالتالى لفظ كل ما هو جاد وجيد؛ وصار من الصعب إعادة تشكيله سينمائيا وفنيا مرة أخرى إلا بالعديد من التجارب السينمائية الجادة التى هى فى حاجة للكثير من الوقت والجهد كى تؤتى ثمارها المرجوة.

ولكن هل ساهم نقاد السينما فى صناعة هذا الذوق الفنى الفاسد أم أنهم وقفوا موقف المتفرج؟

اظن أن مثل هذا التساؤل كان لابد أن يطرح نفسه على كل من يتأمل هذا الأمر؛ لأنه إذا كان النقد السينمائى ذا وظيفة ما- وبالتالى يخرج من دائرة الرفاهية- فلابد أن يوجه مثل هذا الجمهور ويساعده فى تشكيل ذوقه السينمائى، بل وينتشله من مستنقع "اللمبى" وغيره إلى الفن الحقيقى الذى يساعده فى تشكيل ثقافته أو على الأقل الاستمتاع بسينما جيدة وحقيقية.

نقول إن نقاد السينما- على فرضية تواجدهم- كان لهم نصيب غير قليل فى انهيار الذوق السينمائى المصرى ومن ثم فلقد اشتركوا مع صنّاع السينما الذين تحدثنا عنهم آنفا فى جريمة تشكيل هذا الذوق الهابط، إما بالوقوف على الحياد- موقف المتفرج- خشية أن يلومهم لائم، أو نتيجة للمجاملات والصداقات الخاصة، أو خوفا على مصالحهم مع بعض صنّاع السينما، وصولا إلى الآفة الكبرى وهى التجرؤ ومن ثم عدم القدرة على فهم ماهية النقد السينمائى الذى بات مفهومه- عند الكثيرين من الصحفيين وغيرهم من أدعياء النقد- هو تلخيص محتوى الفيلم السينمائى وعرض قصته؛ وبالتالى ينام هذا الناقد قرير العين لأنه كتب نقدا/تلخيصا لم يسبقه اليه ناقد، وهنا لابد أن تكون النتيجة المنطقية لدى المتلقى- قارئا كان أو مشاهدا- الإعراض عن هذه الكتابة التى لن تعنى له شيئا، فى حين أن النقد الذى يعرض الفيلم محللا إياه من حيث جمالياته وآليات صناعته وأدواته وعناصره الفنية من مونتاج وتصوير وإخراج وسيناريو وغيره- كقصة الفيلم إذا كانت ملتبسة- وما إلى ذلك، نقول ان هذا النقد لابد سيتيح للمتلقى القدرة على إثراء ثقافته السينمائية والقدرة على فهم الفيلم وبالتالى استساغة الكثير من التجارب السينمائية الجادة والمختلفة.

ومن هذا المنطلق كان من الطبيعي سماع من يقول مثل هذه العبارة؛ لعدم قدرته على التواصل مع العالم الفيلمي الذي قدمه لنا المخرج "مجدي أحمد علي" بالتعاون مع السيناريست "هناء عطية" في أولى تجاربها للكتابة السينمائية، ذلك العالم الذي اقترب بشكل شفيف- أقرب إلى الشاعرية المُحبة المتصوفة- من عالم الفقراء والبسطاء؛ فقدم لنا تلك الخلطة السحرية- خلطة فوزية- التي أعطتنا الحل لمقاومة الحياة ومن ثم نتمكن من القدرة على التعايش مع أسوأ ظروفنا الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بنا بحثا عن سعادة- أية سعادة- كي نستطيع الاستمرار قدما في الحياة بدلا من الوقوع في براثن القنوط والاعراض عنها، إما بالحياة في عالم آخر متخيل، أو بالثورة عليها ورفض كل ما يحيط بنا متبنين العنف كأسلوب للحياة للرد على قسوتها.

ومن هنا رأينا "فوزية" (إلهام شاهين) يقدمها لنا المخرج "مجدي أحمد علي" في مشاهد ما قبل التيترات avant titre باعتبارها امرأة مزواجة، تطلب الطلاق من "عبد العزيز" (لطفي لبيب)- زوجها الأول- نظرا لعودته يوميا سكرانا، غير قادر على تحمل المسئولية، يلي هذا المشهد مباشرة مشهدا آخر يشب فيه حريق في بيت "فوزية" ويقوم رجل المطافئ "خلف" (حجاج عبد العظيم) بانقاذها هي وولدها؛ ومن ثم تطلب منه الزواج كي يليه مشهد طلب الطلاق منه مباشرة، ثم مشهد ثالث تقابل فيه "طلبه" (مجدي فكري) بائع السمك الذي يُسرّ اليها بوحدته وانقطاعه عن أهله وعدم وجود أحد له في الدنيا؛ فتطلب منه الزواج كي يليه مشهد طلب الطلاق كالعادة، ثم مشهد "سيد" (عزت ابو عوف) السباك الذي يحاول إصلاح ما تلف لديها من (حنفيات) وإسراره لها بشيء من حياته ومدى عشقه للسينما حتى أنه يحمل معه دوما صورة شخصية (لرشدي أباظة) موقعة بخط يده منذ عهد بعيد وبالتالي نراها تتزوجه كي يليه مشهد طلب الطلاق نظرا لأنه (نص نص)- إشارة إلى قدرته الجنسية- كل هذه الزيجات يقدمها لنا المخرج "مجدي أحمد علي" في مشاهد سريعة جدا ومختصرة- بعيدا عن الرطرطة والمط- يساعده في ذلك مونتاج المونتير "أحمد داوود" لنعرف من خلالها كون "فوزية" امرأة مزواجة ولكن دون تقديم سبب واضح أو مقنع لهذا التنوع في الزيجات، ثم لا تلبث تيترات الفيلم في النزول كي يصدرها المخرج بتلك الأبيات الدالة من قصيدة (الغريق) للشاعر "فؤاد قاعود":

العشق زين بس الهموم سباقة
والشوف حديد بس الغيوم خناقة
والانتظار للوعد نار حراقة

ولعل تصدير المخرج "مجدي أحمد علي" تيتراته بمثل هذه الأبيات لهو خير دليل على احتوائها قدر غير هين من مضمون وفلسفة فيلمه وكأنه يقول لنا (تلك هي مفاتيح شفرة هذا العالم الفيلمي) الذي نرى فيه "فوزية" (إلهام شاهين) تلك المرأة الفقيرة التي تعيش على الكفاف في إحدى القرى الصغيرة التي امتدت لها يد العمران العشوائي أسفل الطريق الدائري على مشارف القاهرة، ولذلك لم يكن غريبا حينما رأينا الكاميرا تستعرض منذ بداية الفيلم البيوت البسيطة المبنية بالطوب الأحمر، المتجاورة وكأنها تتساند على بعضها البعض- تماما مثل سكانها البسطاء- وكم أبدع "مجدي أحمد علي" متعاونا مع مدير التصوير "نانسي عبد الفتاح" في لقطاتها الشاملة full shot التي استعرضت من خلال الكاميرا تلك البيوت غير المنتظمة، شديدة العشوائية وسط الأراضي الزراعية الخضراء، كي تدخل بنا العديد من الحواري الضيقة مصورة لنا حياة الكثيرين من البسطاء، ثم لا تلبث أن تنتقل بنا إلى النسوة اللاتي يغسلن ثيابهن وأدوات مطابخهن في مياه النيل بشكل فيه من الواقعية والبساطة مالا يقل عن الواقع كثيرا، نقول إن إبداع "مجدي أحمد علي" في هذه اللقطات الانسيابية قد تمثل في مروره على هذه البيوت بشكل فيه من الحميمية والشاعرية والحب مالا يقل كثيرا عن كاميرا المخرج الراحل "عاطف الطيب"

الذى كان من أكثر مخرجينا تعاطفا ومشاركة وجدانية مع هؤلاء البسطاء، وبالتالى جعلنا نتعاطف معهم ونشعر بالحب تجاههم أكثر من محاولة تجاهلهم أو الاستياء من أسلوب حياتهم؛ ولذلك أعاد إلى ذاكرتنا السينمائية سينما بديعة تحمل هموم الآخرين مثل تلك التى قدمها لنا "عاطف الطيب" ببساطة افتقدناها منذ رحيله.

وهنا نعرف أن "فوزية"(إلهام شاهين) تعيل أولادها الأربعة- من الزيجات الأربعة السابقة- من المال القليل الذى تتكسبه من صنع المربى وبيعها لأهل قريتها من البسطاء؛ بل ونعرف أنها باتت على علاقة صداقة أقرب إلى الأخوة مع أزواجها السابقين الذين يأتون لزيارتها والاهتمام بها وبأولادهم كل أسبوع لتكون جلسة بها من المشاعر الفياضة والصداقة والأخوة الكثير؛ ولذلك نراها تُعد لكل منهم ما يحبه من أنواع الطعام كل أسبوع.

ولكن هل ثمة من يذكر قول المخرج الراحل "رضوان الكاشف" الذى كان يحرص دائما على ترديده- نحن نقدم سينما لها قلب-؟ تلك السينما التى كانت تضع نصب أعينها الانسان فى جوهره الحقيقى؟

لعلها هى تماما تلك السينما التى نلاحظها دوما عند المخرج "مجدى أحمد على" الذى يصر على تقديم موضوعه الأثير لديه منذ بدايته فى فيلم "يا دنيا يا غرامى" ١٩٩٦، والاهتمام بالمشاعر الجميلة ومن ثم القدرة على الحياة وسط الفقر المدقع وقسوة الحياة وظروفها وضغوطها؛ ولهذا نرى أن جميع شخصيات الفيلم لم تخرج عن مأزق الحاجة إلى الأنيس أو الحنان والاهتمام من قبل الآخرين؛ ولعل هذا أيضا هو الدافع الرئيس والأساسى الذى من أجله تزوجت "فوزية"(إلهام شاهين) زيجاتها الخمس؛ فهى ليست كما قد يبدو للمتفرج امرأة قادرة على اتخاذ القرار وبالتالى فهى مالكة لإرادتها الحرة ولذلك فهى التى تختار أزواجها بملء إرادتها؛ لأننا إذا ما توصلنا إلى هذا الفهم نكون غير قادرين على فهم المحتوى الفيلمى نتيجة قصور فى التلقى أو لفشل المخرج فى إيصال رسالته لنا، بل هى فى حقيقة الأمر امرأة هشة أمام شعورها بالوحدة وعدم وجود من يهتم بها ويدفق عليها مشاعره، ولعل الدليل على ذلك أننا نراها حينما يعطيها "حوده"(فتحى عبد الوهاب)- السائق الذى أوصلها إلى المقابر كى تدفن زوجها السابق "سيد"(عزت أبو عوف)- نقول انه حينما يعطيها باقة من الورد تميل عليه طالبة منه الزواج غير مصدقة أنه قد اهتم بها إلى هذه الدرجة.

إذن فهى إمرأة تقع متهدجة لأية لفتة اهتمام أو حنان؛ وبالتالى نراها فى مشهد آخر تدلل على ذلك حينما تخبر جارتها "وداد"(نجوى فؤاد) أنها قد تيتمت مبكرا وكيف أن أمها قاسية عليها ولا تسأل عنها أو تزورها بالاضافة إلى كونها بخيلة مما عمق داخلها الشعور بالوحدة والحاجة إلى الآخر الذى يحنو عليها ويهتم بها.

ومن هنا يتضح لنا أنها امرأة تحاول البحث عن السعادة مع أى انسان يحاول أن يبدى لها شيئا من الاهتمام، ولذلك أيضا حينما جاءت صديقتها "نوسة"(غادة عبد الرازق) لتقول لها (أنا جيت لك يا اختى عشان أواسيكى..سيبى هولى) طالبة منها ان تشاركها فى "حودة"(فتحى عبد الوهاب)- زوج فوزية- بالزواج منه معها، نراها- فوزية- تنتفض لتقول لها(إلا حودة.. دا ساعات أصحى من النوم فيقوم ويقول لى عايزة ميه يا فوزية؟) لعل مثل هذه الاسقاطات خير دليل على كونها تبحث عمن يهتم بها ويؤانسها كى يكسبها بعضا من السعادة المفتقدة.

بل نلاحظ أن جميع الشخصيات تفتقد لمثل هذا الشعور بالأمان والحب وبالتالى فهى تعيش دائما فى حالة خوف قلق، ولذلك نرى "وداد"(نجوى فؤاد) الراقصة السابقة التى اعتزلت الرقص لكبر عمرها تبيع كل ما تمتلكه كى تشترى لنفسها مدفنا(طربة) ومن ثم تهتم بترتيبه وتجميله، وحينما تندهش "فوزية" مما فعلته تقول لها (دى النومة المريحة) كما نراها تشترى تليفونا محمولا كى تحادث به/تستأنس "بإمام" البقال، والمفتقد هو الآخر للشعور بالأنسة؛ ولذلك نراه حينما يعلم بموت "وداد"(نجوى فؤاد) يطلب هاتفها لا لشئ إلا لكى يستأنس بسماع دقات

أدب ونقد

هاتفها، كذلك نرى "وداد"(نجوى فؤاد) حينما راحت فى سبات طويل وحاولت "فوزية"(إلهام شاهين) ايقاظها بوضع يدها على صدرها نرى "وداد" تفتح عينيها لتمسك بيد "فوزية" المنسحبة من على صدرها قائلة لها(سيبى إيدك، كان نفسى من زمان حد يطبطب لى على الحتة دى).

مثل هذه الرغبة فى الشعور بالأمان والهروب من الفقر والبؤس المحيط بهم نراها كذلك عند والدة "فوزية"- عايدة عبد العزيز- التى تبرر لابنتها انها غير قاسية أو بخيلة لكنها تبحث عن رجل كى يكون لها سندا وإذا لم يكن هناك رجل فالمال هو السند ولذلك تقول(الدهب فى ايديا أمان زى الراجل بالظبط)، هذا البؤس فى الافتقار للمشاعر الجميلة نراه ايضا عند "نوسة"(غادة عبد الرازق) الراغبة فى رجل، اى رجل، المهم ان تتزوجه، ليس لمجرد انها تخشى العنوسة، وليس لمجرد رغبتها الجنسية الملتهبة؛ ولكن لأنها راغبة فى الشعور بالدفء والاحتواء والأمان؛ فنراها تقول "لفوزية" حينما تتزوج(عرفت ان فيه حاجات أهم من البوس).

ولعلنا نلاحظ مثل هذا الشعور القاتل لدى "حودة"(فتحى عبد الوهاب) الشاعر دوما بالوحدة لأن شقيقته "ليلى"(هالة صدقى)منفصلة بدورها عن العالم غير شاعرة أو مهتمة به؛ وبالتالى فليس له من انيس سوى "فوزية"(إلهام شاهين) التى تزوجها كى تصبح هى محور حياته.

ولذلك لاحظنا أن جميع هذه الشخصيات تتوصل إلى الخلطة السحرية التى توصلت إليها "فوزية"، الا وهى الاهتمام ببعضهم البعض لمحاولة إكساب كل منهم السعادة للآخر، ولعلهم جميعا بلا "فوزية" ما استطاعوا التوصل إلى هذه الوصفة أو الخلطة السحرية فى الحياة؛ حيث نراها دائمة الاهتمام بالآخرين، قادرة على تحمل همومهم جميعا من اجل إكساب السعادة لهم ولها أيضا؛ فهى تهتم بأزواجها السابقين ومشاكلهم، كما نراها دائمة الاهتمام "بوداد" جارتها الراقصة السابقة، كذلك "نوسة" صديقتها الراغبة فى الزواج ومن ثم انتقلت إليهم تلك العدوى السحرية فى القدرة على الحياة وسط الموت الدائم الذى يهاجمهم وسط هذا الفقر المادى، والفقر فى المشاعر.

هذا الموت الذى يصر اصرارا عمديا على مهاجمتهم وسرقة أية سعادة قد يستطيعون اقتناصها- وكأنه قد تكاتف مع المجتمع المحيط بهم وسياسات الدولة وظروفهم الصعبة لقهرهم- فيهاجم "سيد"(عزت أبو عوف) فى ليلة زفافه على "نوسة"(غادة عبد الرازق) ومن ثم يصاب بطلق نارى ليقع قتيلا.

ولكم أبدع المخرج "مجدى أحمد على" فى نقل هذا المشهد بعدما جعلنا نعيش صخب ليلة زفافه وضجيج أصوات مكبرات الصوت والطلقات النارية مع مشاهد تدخين الحشيش واحتساء البيرة ثم فجأة يصيبه الطلق النارى ليسود المشهد صمت مطبق قاس حتى انى شعرت بطنين الصمت يطبق على سمعى، كما نرى الموت المصرّ على مهاجمتهم مرة أخرى فى ليلة زفاف "نوسة"(غادة عبد الرازق) الثانية حينما ينتحى الأطفال ومنهم (على) الابن الأكبر "لفوزية" والأقرب إلى قلبها- ربما لأنه معاق فى قدمه- اقول ينتحى الأطفال احد الأركان كى يشربوا البيرة فى غيبة من أهلهم وهنا يحاول الأطفال تحفيز "على" على شرب البيرة بأنه إذا شرب الزجاجة كاملة فسوف يدفعونه بكرسيه المتحرك، ولأنه يشعر بالرغبة فى الطيران يفعل ما يطلبونه منه ومن ثم يبدأون فى دفعه بسرعة كبيرة وقوة كى ترتفع القدرة الابداعية لدى "مجدى أحمد على" أيما إبداع فى تصوير هذا المشهد حينما نرى الطفل- على- بينما الأطفال يتدافعونه بقوة لنشاهده من خلال الكاميرا يرى نفسه وكأنه طائر خفيف فى الفضاء تصاحبه الوان الطيف وكأنه يسمو فوق الجميع؛ فيرى من خلال طيرانه العرس والأراضى الزراعية والبيوت والجميع، كل ذلك من خلال تقنية العرض البطئ slow motion مع انتقال الكاميرا تارة على مشهد طيرانه وتارة أخرى على مشهد أمه و"جودة" اللذين يرقصان على خشبة المسرح كى تأتى

إحدى السيارات صادمة إياه لتعيدنا مرة أخرى إلى أرض الواقع البائس بعيدا عن المشهد الحلمى، وليكون الموت هو سيد الموقف دائما.

ولذلك رأينا (إلهام شاهين) فى موقف معبر صادق تخرج بمحاذاة الطريق الدائرى مخاطبة الله(الواد متصاب... سيبهولى.. تاخده منى ليه؟ ليه؟ .. إيه حكمتك؟.. إيه حكمتك؟!).

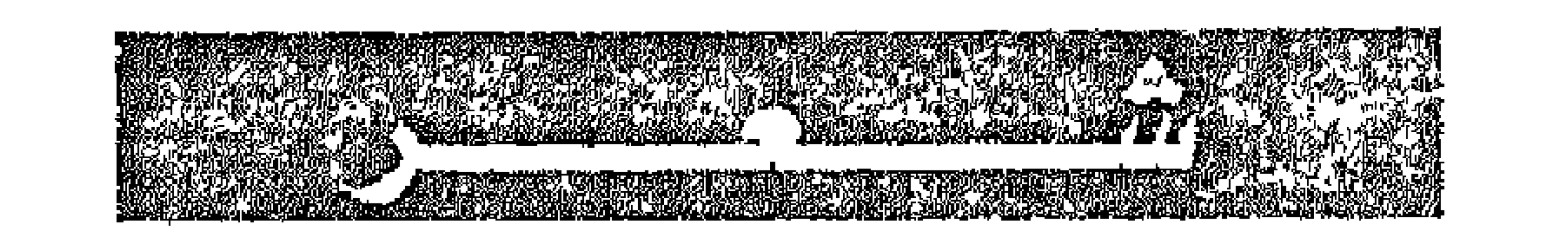
نقول إن كل هذا الفقر الذى أدى إلى معيشتهم على الكفاف وسط البيوت العشوائية المبنية بالطوب الأحمر والمسقوفة بالأخشاب- نتيجة لأنهم على علم تام بأن الحكومة قد تطردهم وتهدم لهم بيوتهم فى اية لحظة- بالاضافة إلى عدم قدرتهم على التمتع بخصوصية ما؛ وبالتالى لا نرى أى مرحاض أو "حمام" خاص فى بيت أى منهم- بل يوجد مرحاض واحد عمومى لجميع أهالى القرية-، متضافرا مع الموت الذى يترصدهم دائما، بالاضافة إلى يد الحكومة الطولى التى تحاول النيل منهم وتشريدهم بدلا من الاهتمام بحل مشاكلهم وتحسين أوضاعهم؛ وليس أدل على ذلك من المشهد الذى رأينا فيه رجال الشرطة يهدمون المرحاض الذى يحاولون بناؤه كى يكون خاصا بالنساء وحينما يحاول الأهالى الاعتراض يخبرهم رجل الشرطة بصفاقة ان هذه أرض دولة ولا يمكن لأحد البناء عليها حتى وإن لم يكن هناك مراحيض تماما.

نقول إنه بالرغم من كل هذه الظروف القاسية التى يحيونها فإنهم دائما وأبدا ما يحاولون التكيف معها باقتناص السعادة من حولهم بإسعاد بعضهم البعض.

ولعلنا نلاحظ قدرة المخرج "مجدى احمد على" فى جميع افلامه التى قدمها لنا على الحيدة التامة والموضوعية فى تقديم ما يريد الحديث عنه، فهو لا يقف إلى جانب ما فى مقابل الجانب الآخر؛ ولذلك لم نره يدين الحكومة والظروف الاقتصادية التى ادت إلى تلك الحياة القاسية لهذه العينة من البشر، كما انه فى ذات الوقت لم يقف إلى جانب هؤلاء البسطاء محاولا الاعلاء من شأنهم والدفاع عنهم بشكل ضجيجى مفتعل؛ فالفيلم ليس فيه تنام فى الحدث بقدر عرض مقطع من الحياة لهؤلاء البسطاء وتأملها عن قرب بشاعرية وشفافية، إلا انه بالرغم من التزامه الحيادية لم يفته قول كلمته بذكاء غير هين فى لقطاته الشاملة full shot التى عرض فيها البيوت والحوارى والبسطاء المهزومين كى تمر الكاميرا على صور الرئيس "مبارك" المعلقة فى الشوارع وكأنه الدليل والسبب فى كل ما يحدث لهؤلاء البسطاء من هوان وفقر وبؤس، إلا أنه فى مروره على هذا المشهد اكثر من مرة بدا لنا الأمر وكأنه مصادفة غير مقصودة.

على اية حال نجح المخرج "مجدى احمد على" فى تقديم مقطع طويل من حياة هؤلاء البسطاء الذين تحول حلم أحدهم- فوزية- وتمركز حول امتلاك" حمّام" خاص بها تشعر فيه بالخصوصية وبانسانيتها، هذا الحلم الذى تكاتف أزواجها السابقين متعاونين مع "حودة"(فتحى عبد الوهاب) فى تحقيقه لها فى نهاية الأمر، ساعده فى هذا النجاح الأداء الصادق والعفوى لكل من (غادة عبد الرازق)؛ (فتحى عبد الوهاب) اللذين يحرزان فيلما بعد آخر الكثير من التوهج والنضج الفنى فيجعلانا متعايشين معهما حتى أننا نفتقدهما فى المشاهد التى لا يتواجدان فيها.

إلا أننا لا يمكن نسيان الرافد الأهم لهذا النجاح وهو الموسيقى الشجية التى قدمها "راجح داود" والتى تشعر معها انها ذات ارتباط وثيق بالمكان location وبالتالى إذا ما حاولنا فصلها فصلا تعسفيا عن المكان تفقد مباشرة قدرتها على التأثير وكأنها سقطت فى الفراغ، كذلك المونتاج الهادئ للمونتير" احمد داوود"، والتصوير الذى كان هو البطل الحقيقى للفيلم حتى ان الكاميرا أشعرتنا وكأننا ننتمى جميعا لهذا المكان ولا يمكننا الانفصال عنه من خلال عدسة "نانسى عبد الفتاح" ■



البـــــــــدوى

عبد الناصر صالح

لا وقت للعتاب كى يشتط فى النسيان،
فلتكتب قصيدتك الجديدة أيها البدوى
ولتخلع هواجسك القديمة،
والمراثى الرثة البلهاء فوق ضريحك الوهمى
نادتك المدائن:
أهلها المتسلقون جراحهم
وعيونهم ثكلى تولول كالأرامل فوق شرفات البيوت،
مآذن الله المباحة تستجير فلا تجار
كأن أنصاب الظلام/ الجهل قد عادت
لتغرس جاهليتها بيثرب،
والمغول تمترسوا خلف القلاع
وأحرقوا قصر الخليفة
من سيخطب، بعد هذا اليوم، فى قصر الخليفة؟
من سيقرأ شعره لينال جائزة الخليفة؟
من سيظفر بالمشانق أو سينعم بالخراج؟
فلأى موت تنتمى

يا لعنة الآتين من إرث الهزائم،
لا يجئ سوى السؤال المر وسط خرائب الأعوام
فالأسماء غائبة،
وأبطال الرواية شوهوا وجه المسيح
ولوثوا قدسية العذراء.
كى تبقى النجوم رهينة الضوء المراوغ،
والسماء رهينة الغربان
والبرق المزيف،
أى موت يصطفيك لكى تؤرخ للقيامة
أو تعيد الروح للجسد/
الخطيئة؟
حولك المدن الغريقة
والشظايا،
واشتعالات الندى،
وعراقة الأمواج
فاخرج من تفاصيل الغواية
كى ينام النحل،
واترك للملائكة الصغار نوافذ الفرح المثابر
كيف تنجو من ثلوج شتائك العبثى،
أو تحنو على الأطلال مثل شواهد الموتى
وتسقط فى انتظار الغائبين؟

• • •

لا وقت للعتنب كى ينعى بنادق من مضوا
ووجوه من يتهيأون لموتهم
فاملأ ترابك من رحيق العمر
واعرج بالقرى لمطالع الأفق الهلامى/
الخيانة أدمنت لغة الخطاب
وأخرجت بحارة الصحراء من فصل التفاوض.

فلترسم خريطتك / الملاءة
فوق سطح الأرض،
مثل عباءة خضراء يلقيها الإله
على سفوح الليل، كى تخضر
واكتب عن سلالات المدائن،
برعم الحناء فى أحشائها
وعلى أرائكها/ الخمائل،
وقع الدورى رقصته
وأسرجت القوافل خيلها
فاحمل صليبك،
لست موسى كى تشق عصاك بحراً
أو ترى عينيك فى مرآة من سلبوا حرير يديك
فى زمن الهوى العبرى.
فلأى موت تنتمى؟
ولأى ذاكرة سترجع حين يدهمك الضباب
وتستجير بمائك الوثنى

• • •

بين الموت والأعراس فاصلة
وأعياد ستطفئ حرقتى
متسربلاً بروائح الشهداء
اصعد
لا العواصف أنكرتنى
لا خيام الراحلين،
ولا الينابيع التى نسيت ملامحها

• • •

فلأى صوت تنتمى
حيث الحداء يرن فوق سفوحك التعبى
ولا أقمار ترعى حاصدى قمح البراءة
فى سنى الشكل..؟

صوتى، إذن ، لا ينتمى للخائفين
البائعين جلودهم
والحاسرين رؤوسهم
والجالسين القرفصاء أمام أعتاب الخليفة
من ذا سيجرؤ ، بعد هذا اليوم، أن يرثى الخليفة؟
من ذا سيجمع ما تناثر، فى الهواء الرطب،
من خطب الخليفة

• • •

لا وقت للبدوى كى يلقى قصيدته
أمام الخيل والوديان..
لا وقت لى لأنام ملء سريرتى
وأغط فى النسيان
سأعد مرثاتى
أنا البدوى سرحت النجوم على مناديلى،
وروضت الذئاب اليفة لقبائلٍ رحلت
وأخرى شاغلتها الريح عن صلصالها..

• • •

متأبطا سيفى
سأصعد من عظام الميتين،
ومن تجاعيد الخيام وشهقة الأنساغ،
منحازاً لإيقاع النواقيس الجريحة
انتمى لحقيقتى المثلى..
ارمم سيرة الشجر المسجى فى العراء
بلا مدائح كى يمر دمى
وأعيد ترتيب الخريطة من بدايتها إلى عام الفجيعة..
من هنا مر الغزاة
بناقلات جنودهم،
والفاتحون
العابثون

سلالة الإفرنج/
مملكة الإفرنج/
الحالمون بغابة الإسمنت
والمتهافتون على الموائد والأماسى
القابضون على الجراح/
الباحثون عن النبوءة فى سراديب المتاهة/
تحت أعواد المشانق/
من هنا مر الغزاة
ولم يمروا..
لكأنما كشفت براقعها النجوم
لتبصر الأشياء واضحة،
وتوغل فى النشيد المستحيل
هدى لفجر حط خيمته
وأسبغ لونه الأزلى
فوق منابع الذكرى
فأى منابر للحلم أصعد؟
أى بحر سوف يحملنى على موجة الصبابة
كى يهز إلى جذع الماء؟
فالأسماء حاضرة،
وأجراس المسرة فى أعالى السطح
ترفع للنخيل غناءه الجبلى،
تهبط فوق شطآن الولادة
كى ترتل ما تيسر من مواجدها الدفيئة
كنت أصرخ تحت عرش الريح،
يا بحارة الصحراء:
قلبى حارس لنشيدكم
وأنين صهوتكم
وطهر صلاتكم
فلتذكروا البدوى



لا الأنواء تجرفه

ولا ليل الدروب القارس النظرات

يبطئ شمس طلعته،

أنا البدوى،

لم أسجد لطاغية

ولم أجتر قافيتى على سجف الكلام

لى كل ما فى الأرض من شجر الصلاة،

فلن تضيع الآن من لغتى القصيدة

حكمة الأنهار تحرسها/

وتحفظ ثديها المخصاب من قلق الخصوبة

مثقل برذاذ أسئلتى

أنا البدوى،

قد سكنت بلاد الله خاصرتى

ولم يصطادنى النسيان

طولكرم - فلسطين

شعر

عام النصر

محمود الشاذلى

اضرب بعصاك يا كليم الله
أحفادك نسوك التعويذة
واسود بياض يمناك،
شقوا لسانك بعصاك،
نقشوك بالزور علي هرم الجيزة
وهارون جواك في الزور متحاش
المشهد كله..
فوتو فلاش، وفشنك
والعزوة اللي مشاركاك ببلاش
ما تساوي ف سوق الذمة.. نص فرنك
حنش اتجوز حية..
ح تكون خلفتهم إيه .. غير منجم سم؟!

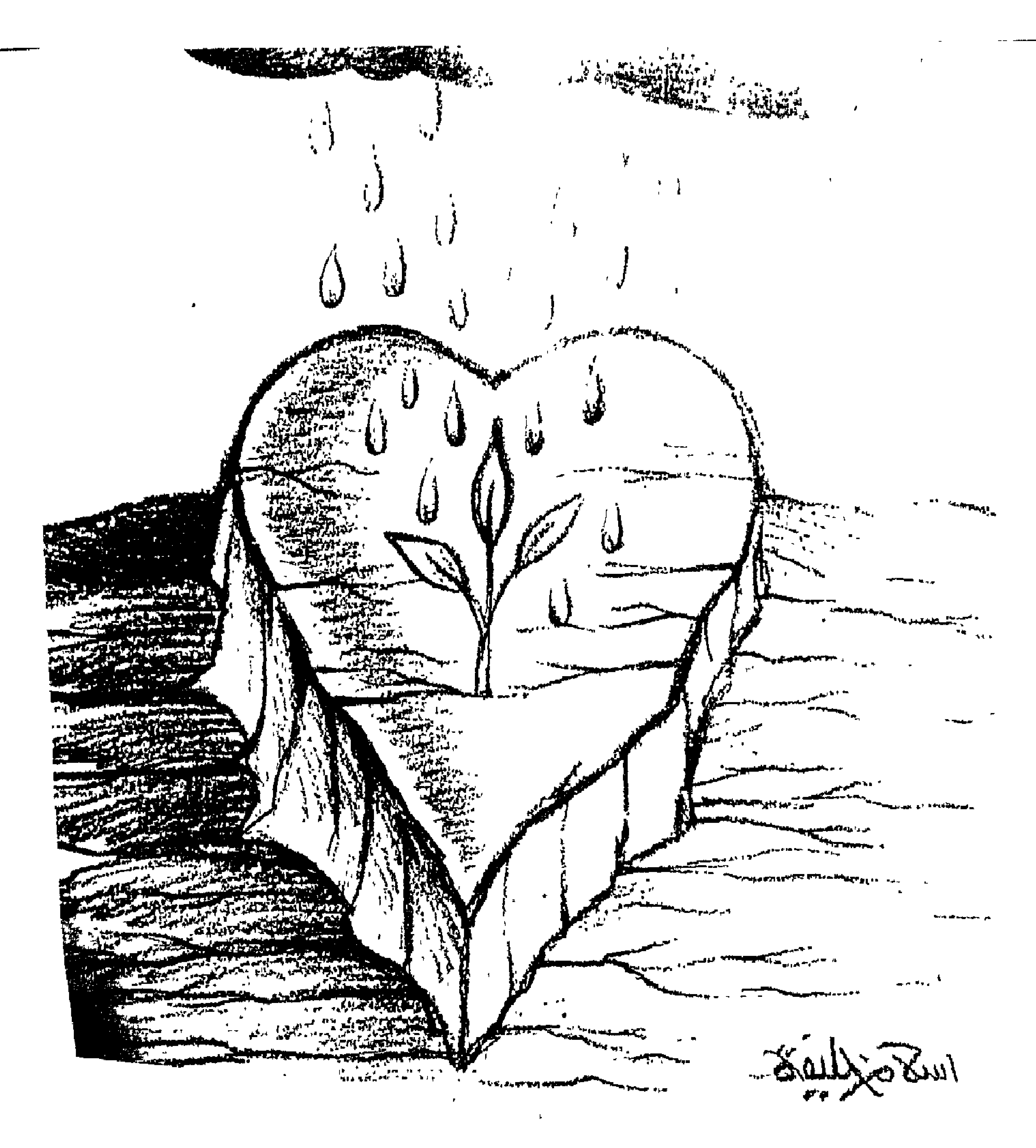
خلينا يا عم ف بلاوينا
عدينا صحيح،

والنصر أهو شف ورف
وتف ف عبه من الخضة،
الشوطة صاروخ،
والجون في العارضة!!.
العركة اندارت واندكت..
علي راس أهالينا:
كيلو السكر من ستاشر صاغ لجنيه
وعمار يا حجاز
اللحمة الكارفة بجاز
مهروسة بقدم الحاج
زكا عن صحة وعافيت..
أي مغيت.. من خدم الحرمين
والعيش السحلة المعجون بالوحلة بطوابير
ووكالة الخيش.. بتبيع (ستوك)
الكسوة الدايبة ف عرق الخواجات

علي آخر موضة بملاليم
ووظايف (يولك)،
وحرامي الحلة،
سف الأكلة، وكسر القلة، وقال يا فكيك!
والفكر اندار.. بقي سلفا بس
ومفيش قدام..
غير (تكنو اتصالات) و(الجات)،
و«الروش الفت»، وشرف البنت،
برواز وإزاز..
علي صفحات النت!!

انسدت شرايين القلب،
والسكر حرق الدم
والضغط منشن علي روسنا الجلطات
ولا فيش للفكر عيون بتشوف
غير راس مكشوف
كل خيام الصحرا انقلعت واندكت..
علي راس الحريمات
والفكر المأفون،
نبت في خدود الصبيه دقون
هات ورا ياسطي ، وكرباج..
للي يزق لقدام!!.

العام والخاص،
والرئه والراس
بقوا ملك «راشيل
وحنانيا وحام»
والدلتا بفرعينها .. اندلقت
علي حيط المبكي وأهل التيه..
تروي غليلهم ، وغليلنا يتوه
ونتوه وياه في سكك الهم!!.
وغيره، وغيره، وغير
ولا أيها شيء كان راكب، ولا عاجب
جماهير يا كبير .. بلا لون ولا طعم
وايش تعمل فينا حكومة الدعم
هل في الإمكان..
أيها كان، ولا أيها جى؟!
وطول ما شعارها مشمرها:
(الميت أبقي من الحى)
شايله من بلاوينا كتير:
النفس، الروح، الطول، العرض
سارقه من رسمالنا كتير
لسان اتبري من قولة لأ،
ودماغ اتهري من كتر الدق
أخدت علي قد ما أخدت..
لكن فايته لنا كتير:
البدن الهدم،
كان لحم وشحم ودم وعضم،
بقي ردم،
ولسان متهان.. مضروب ميت بلطه،
ومكان ممسوح م الخارطة،
وكيان مسلوب مشطوب بالغصب..
من دفتر يوميات الحال،



وصداع زنان.. بمكبر صوت،

تكبير بجعير،

قـربنا نطفي الـنور ، ونقـيم فـي

سواتر،

ونبات في مخابئ

لا إمام، ،ولا جامع، ولا مادنه

ولا أى أدان بيتعتعنا

ولا صنف إيمان بيجمعنا!!.

والـرك يـا نـاس ..ع

الطبع وطولة البال

والطبع مأصل فينا..

زي الجمل اللي اسمه سفينه

إن طاش كالموج..

جايز حبه يلطش فينا

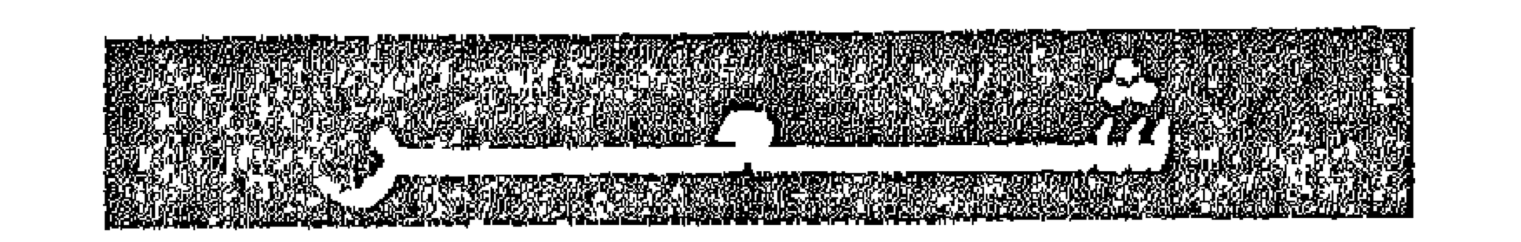
إنما لو قال يا طوفان

عندنا من نوح الافات

وانين اتنين،

طفطف يا سفين

سمعنا رنين نسيناه!



سرو التائهين

الإهداء إلى الكاتبة/آمال فرج العيادى

وجدان شكرى عايش

-١-

فتنة تخضل سنابل الخمسين المنهوبة
من عمر ضاع فى انتظار الندى
نرتعش كمعول أتعبه الصبر
فراح يبالغ فى التلعثم
كلما نبيذ التهتك أوشك على الهطول..

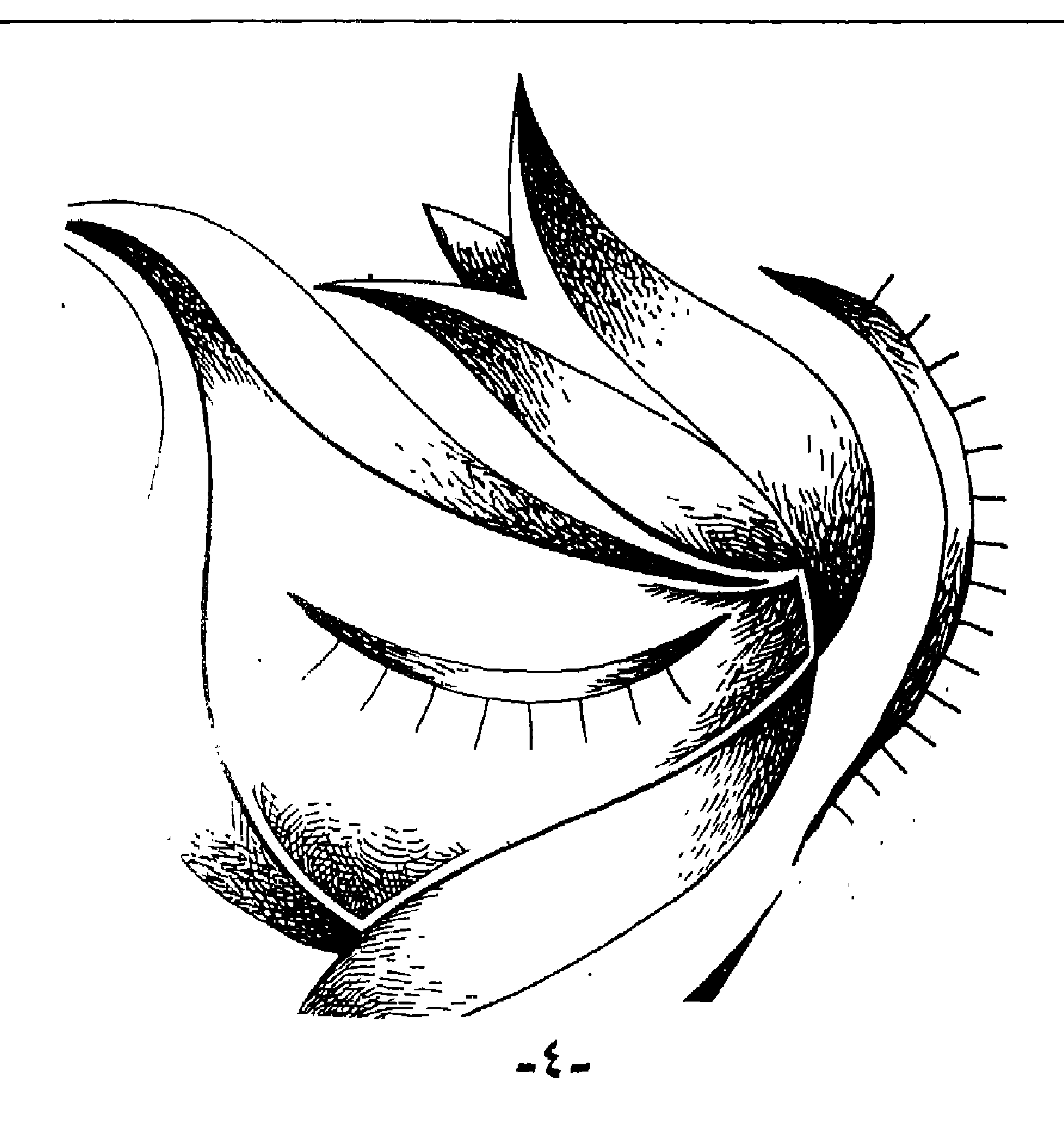
-٢-

ضياء خديعة نحن
تتباهى بارتجاف أشفارها
لتصنع من الليل هودجاً
لشحذ نصال الخطايا..

-٣-

رذاذ المدينة يدلل دروبنا
وأنت الهاربة من صراخ مهجة الروح(١)
وخبث ابتسامة جبير(٢)
ترسمين للبحر مركباً وصياد
طفق حائراً
يبحث عن زنابق رمله التائه..

١- مهجة ابنة الكاتبة آمال فرج العيادى والكاتب محمد الأصفر
٢- جبير ابن الكاتبة آمال فرج العيادى والكاتب محمد الأصفر



-٤-

تحج كلماتى وتعلق ثوب نزاهتها على سقف خطيئة لم ارتكبها بعد، أمارس الغواية وأمزق ما يستر زهرة الخشخاش فى أعلى قامتى، أبلل يباس فاكهتى بإشعال الخيال الماجن فى حوائط المنابر.
أهيئ جمر خصرى وأتماثل للخطيئة.. ولا ينتابنى الخوف حينما أضرم جنون اللعنة فى جسدى الشبيه بالندى.. فقط أطلق سهام الغواية على حياتى المهدورة كنبيذ انسكب ونحن نشعل إيقاع الرقص محبة فى التسكع، أحطم سياج الخيبة وأحث حزنى المهادن بمواصلة البحث عن ظلال فقد يعبر الحنايا كأنه سرو التائهين.. يشعل سراج وحدته ولا يتوب عن التذكر.
وهم خطيئة أنا.. أعدد مآثرى ولا أكتفى بتشييع كأسى، بل أجهد الوقت بترنيمة الارتباك ويوطن أنشده نهاوند غوايتى.

-٥-

أبحث عن لحظة التشظى.. أتهدج فى محرابها صلاة تليق بنا.. نحن أنبياء الحرف وعشاق النرجس.. لنا هيئة الماء حينما يفيض على خصر الصبابة.. لنا رعشة الطين حينما يمرر الفقد فاجعته فى فضاء وحشتنا ■

قصة

اسمه نادر واسمها فوقية

قاسم مسعد عليوة

لما أسلموا نادر عقب مولده إلى حضن أمه سمَّتْ باسم الرحمن، وصلَّت على النبى العدنان، وقالت منبهرة بجماله: " يا له من جمال نادر"، من فوره التقط أبوه اسمه وسماه من لحظتها (نادر).

أما فوقية فكانت أمها تريد أن تسميها زيزيت لموسيقيته وتمشيه مع الموضة، لكن أباها اختار لها هذا الاسم غير العصرى لأنه اسم أمه التى كانت سر نجاحه وتوفيقه فى دنيا المال والإدارة. " وما عيب (فوقية)؟.. على الأقل هو اسم له معنى جميل ومفهوم ".

نادر فتى جميل. مِن باب الصدق هو ليس جميلاً فقط ، وإنما هو جميل جداً. فارع القامة. رشيق. قسمات وجهه لطيفة ودقيقة. عيناه عسليتان؛ وشعره أسود، ناعم ، وأثيث؛ أما جلده فخمرى متورد.

. إنْ أردتم المزيد فكل هذه الصفات تضؤل أمام ما جبلتْ عليه روحه مِن مرح. ربما كان بمسلكه بعض مِن سذاجة وشىء من نزق، لكن ضحكته الواثقة تخفى الكثير من معالم هذه السذاجة وكثير الكثير من تفاصيل هذا النزق. ربما بدا أحياناً كطفل، لكن ما فيه من طفولة يعطى انطباعاً قوياً ويؤكد انبهاره بالحياة. وفوق هذا وذاك، لا يعوزه الذكاء، والقدر الذى يتمتع به منه أضفى على أفكاره طابع نضراً.

اسمه نادر، ولا يهمنا اسمه فى كثير أو قليل. واسمها فوقية، ومعرفة اسمها لا تضيف إلى موضوعنا شيئاً ذا بال.

هو إذن فتى نضر جسداً وفكراً، ونضارته هذه هى سر انجذاب أفئدة البنات إليه.

وفوقية جميلة أيضاً، لكنها ليست جميلة جداً. كان يمكن أن توصف بأنها جميلة جداً لولا كِبَر أنفها. هذا الكِبَر سلبَ قسمات وجهها بعض التناسق، لكن استقامته حالت بين هذا التناسق وظهور عيوب كثيرة. وشَعْر فوقية فحْمِى، متموج، وبرّاق. وعيناها تخطفان البصر خطفاً، سوداوان شديدتا السواد، بيضاوان شديدتا البياض، أقل ما يقال فيهما أنهما رائعتان، ولولا الدكنة الخفيفة المحيطة بهما لكانتا هما الأروع من بين عيون البشر.

وغير كِبَر الأنف والدكنة المحيطة بالعينين، تظلع فوقية فى مشيتها، والسبب خَلْقِى، عيوبٌ اعترت عظام الحوض منذ كانت جنيناً، وظهرتْ جلية للعيان منذ الساعات الأولى لمولدها. حاول الأطباء لكنهم لم يفلحوا.

ومع هذا، فهى تملك ما يُزيل سلبيات هذه العيوب الثلاثة ويحيلها إلى حسنات. تملك الثروة؛ فقد آلت إليها بعد وفاة والديها أطيان وعقارات وشركات وأطنان من الأموال وجيوشاً من الموظفين.

ولأنها فى مقتبل العمر لا تزال، وبالكاد حصلت على شهادتها الجامعية فقد صارت هدفاً لكل طامح وطامع، إلا أنّ فؤادها لم ينشغل بغير نادر، ولم تشغف بسواه، غير أنها لم تنل منه، سوى البسمات الرائقة والضحكات الرقراقة.

بعنفوان الشباب والثروة، وبما تمتلكه من مقومات الأنوثة البكر، عملتْ فوقية على لفت انتباه نادر، وتاقت إلى ضم نضارته إلى نضارتها، وبذلتْ من أجل هذا جهداً ووقتاً، ورسمتْ خططاً ووضعتْ تكتيكات، لكنها لم تظفر. وهى الظافرة دوماً. بشىء ذى بال.

ربما لهذا السبب، أو لأسباب أخرى قد تعود إلى تركيبتها البيولوجية وعناد ذوى العاهات. وانبعاج عظام الحوض هو عاهة بكل تأكيد. وربما يكون السبب عائداً إلى هذه المنافسة القوية التى تلقاها من الأخريات الشغوفات بنادر شغفاً يقل أو يزيد عن شغفها به، ربما لهذه الأسباب كلها أو بعضها أصرتْ على مشاغلته، واصطناع المواقف التى تكون فيها نصب عينيه.

أبعدت عنها السائقين وموظفى الأمن والبودى جاردز ولاطفته ملاطفة فتاة فى مقتبل العمر، وأتتْ بما تأتى به المراهقات المفتونات. أكثر من هذا صارت تدور حوله دوران الإلكترون حول نواة الذرّة. ومع هذا تجاهل ما تحيطه به من مشاعر، وهو فى تجاهله حافظ على دماثته ورقة معاملته، بل مرحه. لم يجرح هذه المشاعر بقول أو فعل عفوى أو متعمد. لم يصدها، لم يبتعد عنها، ولم

يطلب منها الابتعاد.

هذا كله كان موضع تقديرها، بل دافعها إلى الاستمرار فى الدوران حوله. مع واحدة فى مثل ثرائها كان ينبغى للأمر أن يأخذ مداراً مختلفاً. لكنها لم تغضب أو تحنق، فهى للآن لم تستشف أنَّ لعيوبها الثلاث دخلاً، ومع هذا فكرتْ فى الاستعانة بمشارط الجراحين وأدوية الأطباء، لكنها خشيتْ أنْ تغيب عنه مثلما خشيتْ من الفشل. إن حدث فستظفر به واحدة من المنافسات، وهو ما سيغضبها ويدميها.

فكرتْ فى الاستعانة بواحدة من (النظارات) الشبابية تسندها على قصبة أنفها فتخفى بعضاً من طوله، وفى استخدام الكريمات والمساحيق لطمس الدكنة المحيطة بعينيها، مثلما فكرت فى ألا تتيح له فرصة رؤيتها إلا جالسة فلا يرى عرجتها ولا التواءات عظام حوضها.

استراحتْ للأفكار البديلة فنفذتها، وما تريد أن تنفذه لا يستعصى عليها تنفيذه. ومع هذا لم تظفر به، وهى المحسودة من الجميع لأنها على الرغم من صغر سنها تظفر بكل ما تريد " ما عدا نادر أيها الحاسدون.. ما عداه ".

لم تستملح فوقية فكرة عرض وظيفة مرموقة على نادر، قيل لها أعهدى إليه بالإشراف على شركاتكِ، أو كلفيه بإدارة حافظة أوراقكِ المالية والاهتمام بشئونكِ مع بورصتىَ القطن والبصل، أو عينيه مسئولاً عن إيرادات ونفقات أطيانكِ وعقاراتكِ، أو اجعليه - حتى . مشرفاً عاماً على هذه الأعمال جميعاً. لم تستملح هذه الأفكار وردتها إلى صويحباتها الخبيرات . كما تزعمن . فى شئون الرجال، والسبب بسيط ؛ فنادر ثرى وله هو أيضاً أملاكه وأمواله، وإن تدنتْ عن أملاكها وأموالها بأشواط وأشواط.

لكنها استجابت لمشورة أخرى. مشورة تقدمت بأساليبها خطوة كان ينبغى أنْ تقطعها، أرسلتْ من يراقبونه لتعرف خفايا علاقاته بالأخريات وتتحقق مما إذا كان مرتبطاً بغيرها أم غير مرتبط ، فتتعامل معه عن دراية وعلم. وجاءتها التقارير.. لا علاقات ارتباطية يمكن التعويل عليها بينه وبين أية امرأة.. ما من واحدة ارتبط أو يرتبط بها، لا فى الظاهر ولا فى الخفاء.. علاقاته بالمحيطات به، هاتيك اللاتى يبدو أنهن يحطن به إحاطة السوار بالمعصم، هى علاقات مضاحكة.. سطحية ووقتية.. ولا أكثر.

انتعشتْ واطمأنتْ وقرتْ، وعلى ضوء ما تحصلتْ عليه من معلومات عكفتْ على خططها وتكتيكاتها وأخذتْ تعدل ما يستحق التعديل فيها فحققتْ النجاح تلو النجاح. بدأت بمضاحكته وانتهت إلى مجالسته، وبعد المجالسة تنزها معاً، وبعد التنزه تعشيا سويا. تكررت اللقاءات وتعددت النزهات

ودعوات العشاء. إلى أفخم وأحقر المطاعم دعته ودعاها ، وفى كل موقع كانا يضحكان، هى نفسها باتت تلقى النكات على مسمعيه، وإن تلقت منه نكتة ردت عليها بأخرى.

دعته لتفقد ما تملك. هو أيضاً دعاها لزيارة أملاكه. وظهر متغير جديد إذ أصبحا هدفاً لمصورى الصحف والقنوات التليفزيونية، وتحولت لقاءاتهما إلى مادة دسمة للتحليلات الإخبارية. لولا تدخلات مستشاريها لتحولت هذه التحليلات والصور المؤيدة لها إلى مادة فضائحية وما هى كذلك، لكنهم سيطروا على ما ينشر أو يذاع وجعلاه فى حدود المسموح به فى مجتمع محافظ ، وتمكنوا بمهارة مَن يتقاضون رواتب كبيرة مِن تجنب أية انهيارات قد تثيرها مثل هذه التحليلات على حوافظ أوراقها المالية وتداولات البورصة، بل تمكنوا . بتوجيه بسيط لهذه التحليلات . مِن رفع قيم أسهم شركاتها وجنى أرباح معقولة.

هذا ما كان من أمر مستشاريها، أما هما فلم يتناولا فى أحاديثهما من أمور المال والإدارة والاقتصاد إلا أقل القليل. وما شأن لقاءاتهما بهذه الأمور المنغصة؟.. يكفيهما الإحساس ببهجة اللقاء، ليمرحا معاً، وليبتهجا، وليعلنا للكافة أنهما شابان وأنهما مبتهجان. " فى الأماكن العامة يا فوقية ". " نعم فى الأماكن العامة يا نادر ". " هو التحدى إذن ". " نعم.. هو التحدى ".

بالرغم مِن عرجتها وعيوب عظام حوضها، التى لم يولها نادر اهتماماً يذكر على غير ما كانت فوقية تتوقع وتخاف، خرجا أمام الناس. مارسا رياضة التزلج فوق أموج البحر وعبر كثبان الصحراء. تابعا مباريات الكرة ومصارعات الهواة والمحترفين، وشاهدا العروض المسرحية والموسيقية. وكان أن نالتها منه عدوى الضحك فأصبحت أكثر بشاشة. المدخل إليه هو المرح. كيف فاتها هذا؟.. لو التفتت إليه مبكراً لوفرت الكثير. " على العموم الترويض ليس بالأمر السهل يا فوقية ". " المهم هو النتيجة لا الأسلوب ".

فوقية تغيرت.

لاحظت هذا على نفسها منذ ضاحكته وانطلقت معه إلى الأماكن العامة.

ونادر أيضاً تغير.

منذ أخذت تتحين الانفراد به بعيداً عن أعين الناس والإعلاميين، وهى تلحظ التغييرات التى تعتريه.

قوة ضاغطة تجبرها على الانفراد به. مثل أية فتاة فى مقتبل العمر اجتهدت أنْ توفر فرص اقترابهما مِن بعضهما البعض.

مرة إثر مرة بدأت ترصد ملامح التغير.

هى اصبحت أكثر انطلاقاً وحيوية، وهو. وهذا ما أدهشها. أخذ فى التمحور حول ذاته. ضحكته الواثقة بدأت تهتز، ومرحه الذى انتقل كثيره إليها نقص منه. بشرته النضرة لاتزال نضرة، لكن ارتعاشات بدأت تعتريها، وبان كأنه يعانى أثقالاً يبهظه حملها، وأنه يتوق إلى طلب المساعدة.

لن يساعده سواها، فهى الأقرب إليه، والأدنى منه. هى مثيرة قلقه ومحفزة مشاعره.

فسَّرَتْ ما آل إليه بحداثة سنه وعدم خبرته بمشاعر الحب. هى أيضاً صغيرة السن وحديثة العهد بالحب. مطاردتها إياه اتعبتها. لعله لا يصدق انه أحب. لعله يتعرف على الكلمة قبل ان ينطق بها. ربما يقيس ابعادها.. منطلقاتها.. تبعاتها.. وهى أمور لاشك مربكة، مربكة ومحيرة، الم ترتبك هى قبله؟.. " انطقها يا نادر.. قلها.. ترجمها إلى تصرف عملى.. إنْ نطقتها اسعدتنى ". هكذا كانت فوقية تحادثه بلا صوت.. بالعين وبالمشاعر.. لسان حالها هو الأفصح.. ملامحها.. حركاتها.

ونادر يفهم ويعرف ما هما مقدمان عليه. يفهم بمشاعر المحب الحقيقى .. المحب الساذج.. لعل فهمه هو الذى يقلقه.. " نعم .. أحْببتها.. بالفعل.. أحببتها ". هكذا أقر لنفسه؛ لكنه لم يجهر بالاعتراف. لا يجرؤ على الجهر حتى بالاعتذار.. فى نفسه يقول " اعذرينى يا فوقية ".. يقولها فى داخله ويكتمها.

فى حديقة فيلته تناشده.. فى مكتبه.. فى صالونه. وفى حديقة واحدة من فيلاتها.. فى مكتب من مكاتبها.. فى كثير من صالوناتها.. بكل نأمة تصدر عن جسدها ترجوه الاعتراف.. تستجديه أن يفك قيوده التى لا تراها ولا تعرف كنهها.. " هل هو الفارق بين ثروتينا يا نادر؟ ".. " هل هو النفاق المحيط بى؟ ".. " هل هى عرجتى؟ ".. " فك قيودك ".. " تكلم " .. " قل ".

فى واحد من حمامات السباحة الخاصة بها لم يتحمل نادر نظراتها التى تستنطقه. كلاهما بثوب الاستحمام. كلاهما عار أمام الآخر، شفاف تحت عينيه، لا شىء يكسوها سوى بِضعة رسوم وألوان تغطى ثوبى الاستحمام. شعيرات قليلة نابتة فى صدره وتحت إبطيه، وزغب ناعم يُهدب ذراعيها وفخذيها. حَثته لينهى ما هما فيه النهاية التى ترجوها. حركت حنجرتها وقالت: " قل يا نادر إنكَ تحبنى ". تقلقلت حنجرته ونطق: " أنا... أنا... ". " قل.. انطق". " أنا... ".

اقتربت منه. قبلته. قبلها. اندمجا فى لهيب القبلة فتماسا. التصقا. همست وقد ذاب الخجل فى الجرأة، وتماهت الرقة فى

القسوة، واستسلمت الروح للجسد: " مستعدة لأن أمنحك الآن كل ما تشاء"، وبدا له انها قد تنازلت عن الاعتراف الذى ألحت عليه، فما جدوى الاعتراف فى حالهما هذه؟.. وهل بعد هذه الحال من اعتراف؟..

من تلقاء نفسها أزاحت حمالتى ثوب الاستحمام عن كتفيها وتركتهما يتهدلان إلى ساعديها وقدمت جسمها كله لكفيه، هى أيضاً أعملت كفيها فى جسده. انهمكت الأكف الأربعة تهصر الجسدين المعرقين. عرق له أريج فواح.. تهصر بقسوة وتتحسس برفق..

من أين بدأت كفاه؟.. لا يهم.. من الظهر؟.. من الكتفين؟.. من الردفين؟.. لا يهم. هى أيضاً لم تنشغل بتتبع حركة كفيها، فقط هى تهصر وتتحسس الظهر، الزندين، الصدر، الكشحين، البطن ؛ لكنها فجأة وجمتْ وجوم المصعوقين. بعد لحيظة طالت دهراً أبعدتْ شفتيها عن شفتيه وتخلصتْ من ذراعيه وفكتْ التصاق الجسدين، وإنْ ظل التجاذب يوترهما، وظلت إحدى كفيها ثابتة بين فخذيه.

هو أيضاً وجم وجوم المصعوقين وبان عليه التضعضع، وتدلتْ عيناه إلى حيث ثبتتْ الكف، وتبدلت قسمات وجهه إلى أبأس وأتعس صورة.

بجهد جهيد نزعت فوقية كفها المتجمدة فوق موطن الفزع. نزعتها وصرخت، وبأسرع ما تستطيع وقبل أنْ تلملم شتات نفسها أو حتى ترفع الحمالتين هرولت من أمامه بثوب استحمامها المهدل وعرقها الناضح وعرجتها الشوهاء، ليقعى هو عند حافة الحمام ويصرخ صراخ المذبوحين ■

قصة

الهجرس :يبّلغكّم السلام

محمد رفاعى

(١)

وجاء غريب ، ذات يوم إلى البلدة ، التف الناس حوله، أجلسوه في السقيفة ،وما إن أرخى" خرجه " بجوار مصطبة غفا عليها

واقتاد ما تيسر من طعام ، أحضروه له على عجل، كما رغب ، قال لهم: الهجرس يبلغكم السلام ٠ذُهل الناس ٠صمت الرسول طويلا ، خيّل للناس أن دهرا طويلا قد مر ، نسوا فيه رجلهم الغائب ، ثم أكمل الرسول : معي رسالة أبغى إيصالها لأهله٠

(٢)

زوجته لم تقبل لحظة حقيقة ما قيل ٠٠قالت للنسوة اللاتي تجمعن عندها صباح كل يوم فى سقيفة الدار: " لو رايته مسجى أمامي، وأغمضت عينيه، و كفنته بيدي ، وأدخلته اللحد ، وواريته التراب " ، ظلت مُوقنة أنه حي يرزق، كانت تقول مُنهية نقاشا لا ينتهي مع النسوة : "ربما يكون في ورطة ، أو في سجن ، او ربما أقعده مرض ، أو عذر، الغائب حتما عائد إلى أهله"٠

(٣)

هرب من سيّاط السخرة ٠٠أثناء حفر القناة ، اختفي زمنا ، تاه في مسالك الجبال الوعرة ، وتسرب في عتمة دروب الوادي الرطبة ٠ ظن الناس أنه قضى نحبه ، فترحموا عليه فى السر و العلن ، ذاكرين

سيرته العطرة : حدبه على الضعفاء والأرامل ، وذوى العاهات.

اهله لم ينصبوا له "خيمة عزاء"·واقتسموا فريقين ، فريق صدق موته ، وفريق آخر لم يصدق ، وجميعهم لم يحاولوا البحث عنه ، أو يتقصون أسباب موته ، التي اختلف حولها الرواة ، وناقلوا خبره.

(٤)

زوجته كانت جالسة فى سقيفة البيت ، مازالت تقيم فيه وحدها ، منذ رحيل الزوج، رفضت ان تُغلق باب بيتها ليلة ، وأبت أن تبيت في بيت أهلها ·

كانت تنفض "غلة " العيد بمساعدة جارات لها ، وكانت تضاحكهن ، وتروى لهن حكايات تجلب البهجة ، وهن يأسين عليها ، وفى حلقهن مرارة لا تنصهر ··ثمة حزن مقيم لا يبرح القلب ، يسايرنها في الحكى والضحك والمرارة ، ويقتسمن معها القليل من البهجة ·

(٥)

عصى خفيفة دقت باب البيت الموارب ، قطعت سكون القيلولة ··العَم في الخارج، يأذن في الدخول ·رمى السلام على الجالسات منهمكات في شغلهن ، فضت يدها ··ناولت " الغربال" للجالسة بجوارها ··ولحقت عَمها الذي دخل حجرة بجوار الباب· تسميها حجرة "المندرة"، كما تحب ان يطلق عليها الغائب ، منسقة دائما·وجيدة التهوية ورطبة ، لها رائحة المسك. كما يحب الغائب. قبل أن يجلس عمها ، نطق وجهه مبشرا ، و يهلل بالفرح :"الله ما خيّب إحساسك مرة يا خديجة يا بنت "خيّى "·الهجرس باعت لك مرسال، معه رسالة يبغى إبلاغها لك·"

كان زوجها فارقها هذا الصباح ، وفى حضنها بات ليلة أمس ، لم يغّب عنها كل تلك السنوات ··فقط ابتسامتها اتسعت قليلا ، ووجهها الأسمر تزين بالبهجة ، وبشارة اليقين ·

دخلت عليها عمّتها العجوز، تستند على عكازها، أطلقت زغرودة عالية صافية الروح ، قتلت غول الصمت والترقب ، توقفت النسوة عن

تنقية " الغلة " ، شلت أيديهن عن الغربلة والنفض ، غبّن لحظات عن الوعي ٠ انتبهن وهن ملتفات حولها ٠وهى منهمكة في ارتداء ثوب الخروج ٠سبقها عمّها بضع خطوات، كانت تسير بجوار عمّتها ، كانت هي مهرولة تسبقها بخطوات ٠لقوا الرسول أول البلدة ، والناس ملتفة حوله ، يثنونه عن الرحيل ، ويحثونه على المَبيت ليلة معهم ٠حسم الغريب أمره ، قال: " محبتكم موصولة ، معي امانات ابغى إبلاغ أهلها "٠نظر إلى الوفد القادم من جهة البلدة ٠تأكد أنها المعنية بالأمانة ٠قال الرسول بصوت عميق واضح النبرة ، لا لبس فيه ولا غموض :"الهجرس يقرؤك السلام " ٠سكنت كل حركاتها ، ساد صمت طويل ، لم يُسمع إلا شخللة ورق الشجر فى الساحة المتربة، وهديل يمامة تنادى صغارها ، تنامي في الحقول البعيدة أنين ساقية مازالت تدور ٠

انتظر الجميع إضافة كلمة أو اماءة ٠٠كانوا راغبين فى معرفة المزيد يطمئنهم عن ابنهم الغائب ، غير أن الرجل اتجه صوب الجمل البارك بجوار أحراش صغيرة ، يلوك شيئا فى فمه ، وراسه يستطلع المكان حوله ٠٠امطتى الرسول سنام الجمل ، فلم ينبسوا بكلمة ، غير تبادل إيماءات الوداع ٠

(٦)

سمع أهل البلدة ، خلال الأيام والأسابيع والتي صارت أعواما ، نتفا متناثرة من أحاديث عن ولدهم الغائب ، عشرات الحكايات المكتملة ، والمبتورة ، والمتناقضة ، والساذجة ، والغريبة ، تناقلها أولئك الجالسون على المصاطب السمر ، وأطراف الموالد والجالسون قيلولة يوم حار ٠

التقط أهل البلدة حكايات أخري متعددة ٠تناقلها تجار الغلال والرحالة ، والهائمون في ملكوت الله ٠ أنبأتهم أن الهجرس بعد اختفائه عقب رفضه السخرة ، ظهر فجأة يقاتل بجوار "عرابي " الكتف بمحاذاة الكتف ٠٠الجواد يوازى خطو الجواد ٠٠ظهر فى كل المواقع التي صارت ساحة للمواجهة ٠ظهر في طليعة الجيش فى "كفر الدوار" وفى "التل الكبير"، لمّا انكسر "عرابي "ورجاله ، لم ينكسر الهجرس ٠واختفى "الند يم"لمّا اهتزت الشمعة قليلا ٠فلم يلجأ الهجرس إلى نفق العتمة أو الصمت ٠

قرر العودة إلى أهله ٠ويلملم ذاته المبعثرة فى القرى البعيدة،

والكفور النائية ، والعزب المتناثرة في الوادي ، وعند مرابط رعاة الإبل في عمق الصحراء . قال الهجرس عشيّة دخول الغازي حاضرة البلاد: "خرجت من رحى المرارة وكسرة العظم وقصمة الظهر".

(٧)

قيل إنه عائد إلى قريته سيرا على قدميه ، سالكا طرقا وعرة ومدقات مأهولة بالقوافل ، هوّام البشر ، ينبه الناس الهائمين في حلقات الذكر ، و حول أضرحة العارفين بالله ، ويّذكر الناس في الأسواق ، والحقول ، والأزقة : " أن الريح العاتية جاءت ، فثبتوا أوتاد الخيمة ".

(٨)

قيل إنه استقر بمقام شهد صرخته الأولى . يُعلم الناس الحرف التي أتقنها ، غرس النخل والشجر المثمر والمظلل ، على جانبي الطرقات ، عمل حداداً ، بناءً ونجارا للسواقي والمحاريث ، قصاصا للأثر ، جازا صوف الأغنام ، صيادا للسمك ، واليمام، والغزلان ، والثعالب ، ومطاردا البوم التي تنعق في صحراء القرية ، ومقلما جريد النخل ، وحوافر الخيل وجاسا للمواشي .

دخل كل البيوت التي مر بها فى طريق العودة ، يعلم أصحابها ما تعلمه من خبرة الحياة التي اكتسبها في محنته الطويلة .

(٩)

مازالت تصل إلى قريته نتف من أخباره . فهل وصلت أخبار القرية إليه ؟ وهل وصل إليه أنين الساقية التي صنعها ، التي مازالت تدور وترفع الماء الشحيح ، وتسقى بضع نخلات غرسها في صباه ، مازالوا يقاومون الريح ، ورمل الصحراء.

الشاعر وأنا

شاعر أحب
نظرته شاردة،
وبادرته خافتة،
فنجان قهوته الصباحية ينتظر قبلته كل صباح،
ويشتاق القلم إلى أنمله صباح كل أربعاء،
يحتضن وجدانه الخاطرة منعتقا إياها،
لتضحى بيتا فى صدر الديوان.

مهموم بالإنسان،
فعندما يدعونى إلى لقائه فى المساء،
وأنادمه على الشراب،
يطرح على أسئلة يصعب عليها الجواب
كيف يرى الرجل نفسه فى المرآة؟
كائن يلقى بما داخله من ثقل لإثبات أنه ذكر
على جسد يرافق الضجر؟!
وهل المرآة ترى الرجل جيوب بالدراهم تمتلئ،
ونفس تكظم الغيظ كلما لاحت بوادر غضب؟!
لكنه فى نهاية المساء يزف إلى نبأ وفاة صديقه المغترب.

شاعرى مسكون بذكريات المكان،
يحدثنى عن المدن التى زار،
والفنادق التى فيها أقام،

والمقاهى والشوارع التى يستحضر روحها
كلما ضاق عليه الخناق،

أحببته ظنا منى أنى ربحت الرهان،
أسأله عن العشق والإخلاص
يجيبنى واثقا بأن هناك دائما تجربة يصعب على القلب
تجاهلها وتبيح الاختلاس.

أحببته وتناسيت أن الشاعر فى تحققه يبتعد عن الثبات
ويزرع جذوره فى السحاب.

ريهام زين العابدين

الموت حياة

«إلى روح أبى من علمنى كيف أسخر فى وجه الحياة»

ممتحن انت
بزلزلة النفس وداع الأحبة
هى العاجلة فماذا تنتظر
فقل فيها ما تشاء
مسرح عبثى لوحة سريالية
نص حداثى موسيقى سوداء
غبى أنت أيها الصبى
فالموت للمستضعفين حياة
الموت حين نخر الجباة للجناه السادة
العتاة محترفى الطيبة البلادة
أمام الكاميرات

فاحذر الحزن نبت شيطانى
يحتل حدائق العمر
هى العاجلة بنى
لعوب تغر
فلا تأمن ضحكها فحيح
تخفى وراءه الوجه القبيح
تنيخ لك ظهرها فتمتطى
ترتقى لسدرة منتهى الحلم
فتباغتك الريح
ترميك فتدمى القلوب
تقصيك بعيدا
تقصيك حتى عن ذاتك
تعميك حتى عن نذواتك
فلا تندهش تبيع فيك وتشترى
فيضيق عليك فسيح البيت
الشارع الحقل فانتبه
ساعتها لا يسعك
إلا التيه وحده يأويك
صبرا وتذكر تغيب شمس الأحبة
لكن دفوؤها فى القلوب باق.

أحمد مصطفى سعيد
قنا - قوص

صورة من الذاكرة

على قهوة مترو
بيقعد على كرسى ف وش الباب
يبنى ف حكايات عمارات
من غير ترخيص..
تتهد
وتلف الدنيا مداين.. وشوارع
وحارات
واكمنه بنا بجد
على طول الخيط بتشد
ويرص الطوب
واكمنه ف وش الباب
يتكعبل فيه الناس
يتهد.
يااه.. أبو وش بسيط

وكأنه مراية ما بتخبيش
بيكور حزنه يشوطه بعيد
ويخللى الخيط الواهى الواصل بينه
وبين بكرة
كأنه حديد
يتشعبط فيه
ويكل بساطة طفل صغير
يتنطط.. وينط عليه
يااه
طب مين يقدر يتحداه
فى الجرى..
لو فكرة يجرى ف مرة
من لحظة مضايقاه.

إبراهيم الجندى

أقول الآهة

أقـــــول الآهـة مـن قـلـبـى
وصـــبـرى ع الجــراح صـــابنـى
يهـون الصـبـرع العـاشـقـيـن

يـغـنـى الطـيـر مـعـاهـا حـزيـن
وســـابـنـى مـلـو روحـى أنـيـن
ومـا عـمـره يهـون العـشـق

إيهاب عزت

وثيقة (١)

بيان من الكتاب والفنانين والمثقفين
فلنتضامن لحماية «أصالة» والجمعيات الثقافية من التشريد

في الوقت الذي تدعم وزارة الثقافة الجمعيات الثقافية ومراكز إحياء التراث الثقافي ومراسم الفنانين بتخصيص مقار لها في بعض المناطق الأثرية مثل مبنى وكالة الغوري وبيت الهراوي وسراي المانسترلي وقصر الأمير طاز وغيرها، بتشجيع من هيئة اليونسكو التي تتبنى إقامة حياة ثقافية داخل الأثر الخالي للحافظ عليه واستمرار صيانته، يتصدى بعض المسئولين عن الآثار بالمنطقة لوجود جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة من أجل إخلائها من مقرها بوكالة الغوري بالأزهر الذي تشغله منذ ١٥ عاما، بالرغم من كل الإنجازات التي حققتها لحماية تراث الحرف التقليدية من الاندثار، بتوثيقه وتدريب أجيال جديدة لمواصلة إنتاجه وإقامة مشروعات صغيرة تساعد في حل مشكلة البطالة، ونشر ثقافة الإبداع الشعبي بداخل مصر وخارجها، وإتاحة الفرصة لمشاهدته واقتنائه من خلال معرض دائم وذلك بموافقة أمين عام المجلس الأعلى للآثار، حتى أصبحت أهم جمعية في مصر تقوم بهذا الدور، وأصبحت موسوعة الحرف التقليدية التي تصدرها هي المرجع العلمي الأول أمام الباحثين.

لقد بلغت محاولات هؤلاء المسئولين لطرد الجمعية من مقرها درجة قيامهم بإبلاغ النيابة ضد رئيسها الفنان التشكيلي والكاتب والناقد عز الدين نجيب بتهمة التهديد لسلامة الأثر من خلال عرض الأعمال الفنية على الجدران وتزويد المكان بالإضاءة المناسبة ، بالرغم من انه كان على امتداد عشرات السنين ملحقا خربا غير مستخدم إلا كمكان للمخلفات والأتربة، حتى قامت الجمعية بصيانته وتجميله حتى صار قبلة لعشاق الجمال، كما أن ما يعترض عليه الأثريون لا يختلف في شيء عما يجري في جميع مراسم الفنانين والمعارض التشكيلية، العروض المسرحية التي تقام بكل المباني الأثرية، ويقوم الفنان فاروق حسني وزير الثقافة بزيارتها ودعمها ماديا وأدبيا.

إن الكتاب والفنانين الموقعين على هذا البيان يستنكرون ما يجري من إجراءات عدائية ضد جميعة أصالة ورئيسها ، حتى يصبح حماة التراث والأصالة بحاجة إلى حماية، ويعبرون عن قلقهم من أن يكون ذلك مقدمة لاتخاذ إجراء مثله تجاه أربع جميعات أخرى وخمسين مرسما للفنانين بنفس المبنى، في وقت يفترض أن تقوم الوزارة بمضاعفة الاهتمام بهذه الجمعيات والمراسم ، كميزة إضافية للوزير في ترشحه لرئاسة هيئة اليونسكو.

لهذا نناشد الفنان فاروق حسني وزير الثقافة أن يصدر تعليماته بإيقاف الإجراءات التعسفية المتخذة حاليا ضد «أصالة»، لتبديد مخاوف الفنانين والكتاب والمثقفين، واثقين من تضامنه معهم كواحد منهم قبل أن يكون وزيرا..

مارس ٢٠٠٩

وثيقة (٢)

بيان حول الحكم الصادر
بسحب ترخيص مجلة إبداع

اقيمت الدعوى التى صدر على أساسها الحكم بجلسة ٢٠٠٩/٤/٧ بسحب ترخيص مجلة إبداع.

ولأن مجلة إبداع مجلة ثقافية فصلية تتوجه إلى قارئ متخصص مهتم بالإبداع الأدبى فإن كثيراً من المثقفين والمبدعين والنشطاء السياسيين لم ينتبهوا لآثار هذا الحكم غير المسبوق فى تعارضه مع ما كفله الدستور المصرى من حرية التعبير والفكر والعقيدة ومع ما أكدته المواثيق الدولية فى ذلك الشأن.

وإن أعضاء أمانة القاهرة بحزب التجمع إذ ينطلقون من موقف أصيل لحزب التجمع ولقوى اليسار فى الدفاع عن حرية المصريين فى التعبير والفكر والعقيدة فإنهم يرون ارتباط ذلك بحريتهم فى العيش بكرامة وتحسين شروط حياتهم فى مواجهة سياسات الإفقار والاستبداد السياسى.

والتى افرزت فى وجهها الآخر قوى الظلامية والتيارات الرجعية للمحتسبين الجدد.

حزب التجمع

فى هجمة شرسة جديدة من القوى الظلامية ضد حرية الإبداع وتيار التنوير

الأنواع الأدبية العابرة للنوع



عسكرة الشعر

الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»